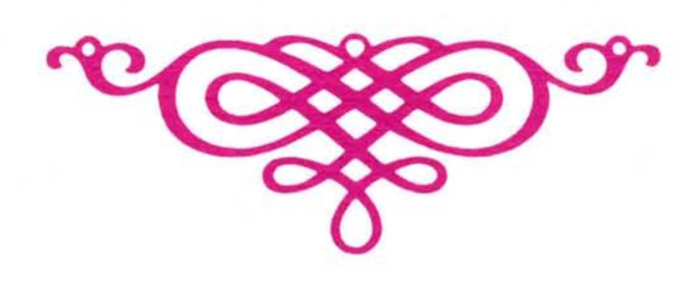


Enero 1995





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

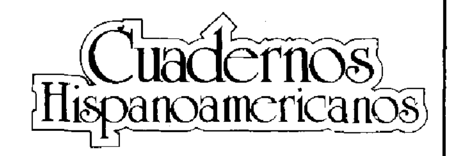
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



535

Invenciones y ensayos

Editorial

INVENCIONES Y ENSAYOS

Facsímil de la primera de estas páginas inéditas de Juan Ramón Jiménez

IDEOLOJÍA.

RESPUESTA CLARA Y CONCISA

CENTRO

CUANDO se llega de una perferia a un centro (del mundo cristiano a Cristo, de nuestra constelación solar al sol, de nuestro reino mineral al oro, de nuestra alma a nuestro corazón), hay una evidencia de término. Un término que supone todos los terminos; un fin suficiente.

¿Qué libro sería el fin suficiente, como centro, de la escritura del hombre, nuestra escritura? ¿Estarían conformes todos los hombres en que ese libro fuera "La Divina Comedia"? ¿No podría sostener esa afirmación un poeta, joven o viejo? ¿O no existe un libro que pudiera llamarse, porque lo sea, un evidente centro?

A MIS CENSORES
con el posible

NUNCA he cambiado mi manera de proceder, como crítico independiente de mi escritura, con los otros. Mientras se han conducido conmigo lealmente, es decir, con franqueza y dignidad, yo he visto y señalado lo mejor de ellos; cuando han sido desleales, he señalado lo peor. Esto es para mí natural y lójico, ya que yo uno íntimamente la obra y el hombre.

Si yo procediera de otro modo, no sería sincero.

(1954).

CARBÓN Y HOMBRE

UN hombre tiznado de carbón se dice que está sucio; y se dice también que se limpia lavándose con agua y con jabón. Pero un filón de carbón en una mina, un montón de carbón en una casa no es ni está sucio; y se ensucia echándole jabón y agua.

¡Qué complicado este asunto de lo sucio y lo limpio, este mancharse y este no mancharse!

¿CRÍTICA ANÓNIMA?

SÍ, crítico anónimo, yo escribí y sigo escribiendo que Garcilaso y Góngora en nuestra poesía antigua y Jorge Guillén y García Lorca en la moderna (y estos no son ejemplos únicos sino representativos) no representan en su escritura el espíritu , no se mueven en la esfera en que se mueven los más verdaderos poetas, Dante,



Respuesta clara y concisa

(A José Luis Aranguren, crítico independiente y responsable)

1. Centro

Cuando se llega de una periferia a un centro (de nuestro mundo cristiano a Cristo, de nuestra constelación solar al sol, de nuestro reino mineral al oro, de nuestra sien a nuestro corazón) hay una evidencia de término. Un término que supone todos los términos; un fin suficiente.

¿Qué libro sería el fin suficiente, como centro, de la escritura del hombre, de nuestra escritura? ¿Estarían conformes todos los hombres en que ese libro fuera «La Divina Comedia»? ¿No podría sostener esa afirmación un poeta, joven o viejo? ¿O no existe un libro que pueda llamarse, porque lo sea evidentemente, un centro?

(Inédito) (1954)

(P. R.)

2. A algunos de mis censores, con el posible comedimiento

Nunca he cambiado mi manera de proceder con los demás, como crítico independiente de mi escritura. Mientras los demás se han conducido conmigo lealmente, es decir, con dignidad y franqueza, yo he visto y señalado lo mejor de ellos; cuando han sido desleales conmigo he señalado y visto lo peor.

Y esto es para mí natural y lójico, ya que yo uno íntimamente la obra y el hombre.

Si yo procediera de otro modo, no sería sincero, y la sinceridad es mi mejor vicio.
(Inédito) (1954)
(P. R.)

3. ¿Crítica anónima?

Sí, crítico anónimo, digo: crítico irresponsable. Yo escribí hace 20 años y sigo escribiendo que Garcilaso y Góngora en nuestra poesía antigua y Jorge Guillén y Fco. García Lorca en la moderna (y éstos no son ejemplos únicos sino elejidos) no representan en su escritura el espíritu humano, no se mueven en la esfera en que se mueven los más verdaderos poetas, el mejor Dante, el mejor Juan de la Cruz, el mejor Goethe y el mejor Unamuno, también por ejemplos elejidos; no tienden a la esfera alta y honda en que yo querría vivir siempre con ellos.

Esto no quiere decir que yo no admire y evalúe hoy como hace 30 años la encantadora fluencia, la floral y frutal dicción de Garcilaso, la rica sintaxis poética, la majia verbal de Góngora, los premiosos y acendrados logros literarios de Guillén ni la pintura plástica y musical de Lorca.

Y en mí han influido mucho Garcilaso y Góngora durante mi juventud. Pero ¿por qué no puedo yo lamentar hoy, en plena vejez, esas influencias, como la del mismo R. Darío, aun respetando a conciencia el valor cualitativo de los tres?
(Inédito) (1954)

4. Carbón y hombre

De un hombre tiznado de carbón se dice que está sucio; y se dice también que se limpia lavándose con agua y jabón. Pero un filón de carbón en una mina, un montón de carbón en una casa no son ni están sucios; y se ensucian echándoles jabón y agua.

¡Qué complicado este asunto de lo sucio y lo limpio, este mancharse tizándose y este no ensuciarse lavándose!
(Inédito) (1954)

5. Fijar y lucir

Una cosa es decir o escribir el canto incontenible para fijarlo y perdurarlo y otra cosa es sentir afán de escribir por lujo de escribir. En el primer



caso escribir es conservar una emoción, perpetuarla; en el segundo no es más que emplear un don vicioso. Lo primero es la pura poesía, lo segundo el virtuosismo poético más o menos puro.

Pero yo siempre dije que las dos escrituras pueden coexistir en un mismo escritor como pueden coexistir por debilidad ocasional la enfermedad y la salud. Una persona puede ser saludable aunque pase enfermedades y, en muchos casos, el más saludable es el más espuesto, como es sabido. Y si he opuesto la literatura a la poesía apartándome del pie de la letra, he querido oponer el oficio a la necesidad.

Como un andar, un nadar, un volar naturales y necesarios no pueden ser nunca el nadar, el andar, el volar como ejemplo de profesiones espectaculares, con premio más o menos convencional.

(Inédito) (1954)

6. Modernismo

Parece imposible que, después de tres cuartos de siglo (el último del diecinueve y los dos primeros del corriente), se siga considerando en España y en Americohispania el modernismo con la incomprensión ciega y obstinada con que se le considera. Como si la mayoría de los críticos se encontraran muy cómodos en lo falsamente establecido y no quisieran cambiar todo su sistema de relaciones para que no se les venga abajo su tinglado ocasional. Todo parte, a mi juicio, de que se ha construido durante 50 años por mala fe o por ignorancia, sobre un cimiento falso: la llamada crítica de los periódicos satíricos de una época. Y el resultado fue y sigue siendo que se tome el modernismo como su vicio, tales princesas, tales nelumbos, tales muebles o tales esdrújulos; una equivalencia de lo que fue y sigue siendo que se tome el romanticismo por tales tisis provocadas, tales suicidios aparatosos, es decir como su vicio también. En cada siglo ocurre lo mismo con los movimientos nuevos de cada época sólo que ya los vicios del Renacimiento, por ejemplo, están bien separados ya de las calidades normales por el tiempo.

El nombre modernismo apareció en Alemania a mediados del siglo diecinueve, como es sabido, para señalar (y no despetivamente) un movimiento teolójico de judíos, protestantes y católicos que pretendían conciliar, en lo posible, los dogmas de la iglesia con los descubrimientos científicos. El movimiento pasó a Francia donde el abad Loisy fue su principal propagandista; a los Estados Unidos en donde se le opone otra escuela teolójica, la de los fundamentalistas de Tennesee; a Italia, a Rusia, etc. Pero en Francia no tomaron ese nombre los escritores ni los artístas representativos

de su época sino los de parnasianismo, impresionismo, naturalismo, simbolismo, etc. Lo que quiere decir que Francia procedió por escuelas, tal vez por considerar el modernismo como un movimiento teolójico principalmente ya que entre los franceses tuvo una evidente propaganda dicha teolojía.

El nombre pasa a Americohispania de los Estados Unidos por los poetas desterrados de distintas repúblicas americanas y a España de Hispanoamérica. En España se vio más claro el asunto. Cuando yo llegué a Madrid en 1898 oí decir de Unamuno: «Ese tío modernista», en un sentido equivalente a lo que años antes se decía del krausismo: «Esos tíos krausistas». Y prescindiendo de la intención el dicho estaba bien dicho de Unamuno porque Unamuno era un teólogo herético como los alemanes. De modo que Unamuno significó ya siempre para mí el más auténtico modernismo y significó movimiento y no escuela.

A todos los jóvenes de entonces que colaboraban en «Vida Nueva», la revista nueva *[espacio en blanco]* a Azorín como a Maeztu, a Baroja como a Valle-Inclán, a Benavente como a Ganivet se les llamaba modernistas y sin duda lo eran porque sostenían principios equivalentes a los del modernismo teolójico: revisión de los dogmas cuya equivalencia literaria era la tradición, el «Cantar de mío Cid», Santa Teresa, San Juan de la Cruz, el Greco, Gracián, etc. con la libertad de las nuevas perspectivas intelectuales y estéticas. Como es sabido lo de «Jeneración del 98» lo inventó «Azorín» del brazo de Gabriel Maura unos 12 años después cuando ya el nombre modernismo se había jeneralizado y dicho mote del 98 no fue sino una hijuela del modernismo y no hay que olvidar que lo que une a los representantes de esa jeneración: Ganivet, Benavente, Valle-Inclán, «Azorín», Baroja, Maeztu y algunos apéndices tan diferentes unos de otros como los de jeneraciones distintas, es el nombre modernismo como movimiento y no el del 98 como hijuela. La superposición de Antonio Machado o de Ortega o de cualquier otro de la jeneración siguiente, es decir, los novecentistas es absolutamente arbitraria. No son del accidental 98 sino del auténtico modernismo y lo son particularmente porque son ideólogos más que poetas.

Lo que Americohispania recojió de Francia como modernismo americano fue la escuela y la escuela parnasiana primero. En España en cambio, empezamos por el simbolismo, aceptando también el parnasianismo de Rubén Darío particularmente. El parnasianismo casi no se dio en España entonces. Lo cultivaron vagamente Emilio Ferrari, Manuel Reina, Salvador Rueda, etc. que influyeron en Villaespesa. Los Machados y yo, que vivimos en Francia por entonces, teníamos ya los libros de los simbolistas y Verlaine influyó directamente en nosotros más que Heredia que influyó tanto en América.



Esto era lójico, puesto que teníamos a Bécquer, a Larra, a Rosalía de Castro al mismo tiempo que a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, etc. Se impone al momento una línea interior que la estrema juventud nuestra no puede desenvolver desde el primer momento, línea que como vengo diciendo hace muchos años y muchos han repetido ya viene de Bécquer, que era un simbolista en el sentido cabal de la palabra y un modernista que se aprovechó de N. de Arce en sus gritos del combate. La influencia americohispana aunque perduró en muchos poetas, que hoy no se recuerdan, en nosotros los que acabo de señalar duró escasamente un par de años.

Mi jeneración vuelve pronto a Bécquer y sigue su camino propio por el simbolismo. La influencia de Bécquer llega luego al mismo Unamuno, tan aparentemente lejano, y no hay nada que decir de su influencia en los poetas posteriores a mi jeneración, en los que, caso curioso, se acentúa un parnasianismo evidente desde Guillén hasta Lorca y luego en los llamados Garcilasistas.

Todos los escritores españoles y americohispanos de fines del siglo diecinueve y principios de este veinte fuimos y somos modernistas, estamos dentro de ese movimiento de revisión y libertad aunque en escuelas distintas mientras no nos fuimos o nos vamos encontrando nuestra propia individualidad. El modernismo lleva ya más de un siglo. Si Neruda o Lorca, Vallejo o Aleixandre se hubieran espresado en 1900 con la misma espresión con que escriben hoy, hubieran sido llamados también «Esos tíos modernistas». Ahora son «Tíos existencialistas» o fueron «Tíos tremendistas», «Tíos sobrerrealistas», por escuelas también del modernismo, etc. pero todos continúan uniendo una tradición más o menos visible con una completa libertad. Una crítica corriente podría decir más o menos despectivamente que lo mismo da que se llame modernismo o simbolismo lo que suele llamarse modernismo o lo que se llama jerenación del 98 más o menos aburridamente también. Sí, sólo que la mayor parte de la jeneración del 98 significa marcha atrás, un atrás casticista, castuocista, vuelto al provincianismo cerrado, como una China ancestral, y el modernismo con el simbolismo frontera abierta, campo abierto al futuro, ya que no sería posible suponer nada de lo que hoy se escriba sin el simbolismo, como nada de lo que hoy se pueda musicar sin el impresionismo, como nada de lo que hoy se teolojiza sin el modernismo teolójico.

7. En la armonía eterna

Cuando Jesús, hijo de María, dijo sintiéndose morir en su cruz: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu», quiso decir, sin duda: «Conciencia

superior, eterna conciencia, conciencia de la que yo participo, a ti me entrego como una parte a su todo, a ti encomiendo lo mejor mío, mi espíritu».

Y cuando le dijo, momentos antes, al buen ladrón: «Esta tarde estarás conmigo en el Paraíso», le estaba diciendo sin duda: «Esta tarde estarás conmigo en la paz de nuestra conciencia entregada, encomendada, porque hemos terminado bien nuestra vida y descansaremos, quedaremos en paz en la armonía eterna del cumplimiento».

(1954)

8. Bowra dijo

Bowra, el probado crítico inglés del simbolismo, escribió en su ensayo «La poesía en los primeros cincuenta años de nuestro siglo» y refiriéndose a España que no era ocasión de hablar de Antonio Machado en dicho ensayo *[espacio en blanco]* Hardy, etc. *[amplio espacio en blanco de tres líneas.]* Y añade luego que Unamuno y algún otro... *[espacio en blanco de dos líneas.]* Y ¿por qué no he de añadir yo que creo que Bowra tiene razón si creo firmemente que la tiene [?] ¿Quiere esto decir, crítico anónimo arbitrario, que yo no considere a Antonio Machado un verdadero poeta como he dicho y seguiré diciendo mientras viva, un extraordinario trasnochado? ¿No puedo decir que su romance «La tierra de Alvargonzález» como dijo Ramón Menéndez Pidal no es una equivalencia de los romances del «Romancero» y que no abre ninguna posibilidad hacia el futuro? ¿y que el poema «Divagaciones» es sencillamente romanticismo estravagario que pudo haber escrito Espronceda?

¿Por qué no puedo yo decir lo que pienso por el hecho de que soy un escrior en verso y prosa y no un crítico anónimo? ¿Decir que Antonio Machado corresponde a la época a que pertenece quiere decir que yo lo arrumbe con Núñez de Arce y Campoamor? ¿Pues dónde he dicho yo que Campoamor y Núñez de Arce sean verdaderos poetas? Pero sí puedo añadir que en Antonio Machado hay mucho de Campoamor como hay mucho de Bartrina, de Gabriel y Galán y de otros poetas del siglo diecinueve.

Un río profundo puede llevar un arrastre superficial desde su fuente.

9. Nunca y siempre

En amor, nunca pedir y siempre dar. Aceptar siempre y siempre devolver.

(Inédito) (1954)



10. 72 años

Tengo 72 años. Desde los 11 estoy leyendo, escribiendo y viajando. Sí, he leído y tratado a poetas de muchos países, a casi todos los del mío. Creo, por todo esto, que tengo derecho a opinar sobre la escritura española.

Yo podría sintetizar hoy mi gusto poético en cuanto a poesía española diciendo por ejemplo que el «romance del Conde Arnaldos», las estrofas tal, tal y tal de la «Canción del alma» de San Juan de la Cruz, la «Rima» «con mi dolor a solas» de Bécquer, el poema «él flotando en las aguas» de Unamuno, «La muerte de Abel Martín» de Antonio Machado significan los logros mayores líricos de nuestro idioma.

Si otros críticos no piensan como yo, no me preocupo por ello, ya que así será más estenso el vivero jeneral de la poesía española. Y tampoco ataco al crítico que me contradiga, pero defenderé mi derecho a mi gusto y diré lo que piense de los ejemplos de los otros escritores. Y también de ellos como hombres. Pero de frente y con mi firma.

Y si todavía viviera más y cambiara de gusto lo diría también, como en años anteriores unos exaltaron más a Góngora o Garcilaso por ej. más que hoy.

(Inédito) (1954)

11. El sol de la simpatía

Las propiedades de los seres que queremos nos gustan jeneralmente porque pertenecen a estos seres queridos; no por lo que dichas propiedades valgan aisladas; porque el sistema de la simpatía las hace jirar en una atracción propia alrededor de su sol moral.

Son como piedras que atesora una soleación central májica que las hace como nuestro sol orijinal a las estrellas, preciosas.

(Inédito) (1954)

12. La vida menor

Pues cuando yo digo «Dios» no estoy diciendo «Rey, Dueño, Ídolo, Señor», etc. en un sentido más o menos reverente de esclavo a amo, sino en sentido amoroso y simpático de parte a centro, es decir, en un sentido verdadero; estoy diciendo conciencia, orijen, principio y fin mío de los que yo participo como ente necesario, e integrante, y porque participo me sien-

to unido a mi Dios como la onda al río, la ola al mar, la arena al arenal, la vida menor a la vida mayor, que no podría ser sin la menor.

13. Rama, brazo, verso

El estilo del movimiento poético, que depende del medio en que vivimos, lo veo yo como el movimiento de un árbol en el aire, que siempre y por mucho que sus ramas, los versos, se abran y se cierren, vuelven siempre al centro fatal interior, porque están unidas al tronco y sustentadas por las raíces.

Los versos de un poema son como los brazos del hombre, que pueden demostrarlo y construirlo todo y llegar en intención y ademán al infinito sin que se nos vayan de nuestro tronco y de nuestro arraigar ideal. Al infinito he dicho, como un hombre de conciencia, no como un avión dependiente de una mano o de una técnica.

Y esto es el verso: brazo de hombre, rama de árbol que no se pierden por su intención. Porque su armonía, como la de la rama y la del brazo, dependen fundamentalmente de la contención y la retención de lo absoluto en provecho de su hojear, su florecer y su frutificar.

(Inédito) (1954)

y 14. De par en par

Amigos y enemigos: las puertas de mi casa están siempre abiertas de par en par y siempre lo estuvieron, aunque algunos que entraron muchas veces dijeran que no.

Para entrar y para salir como yo entré y salí por muchas puertas menos abiertas que las mías.

De par en par, enemigos y amigos.

(Inéditos) (1954)

J. R. J.

Mi serie «Ideolojía», que se publicó en el n.º XX de estos Cuadernos, la dediqué a José Luis Aranguren... Por alguna confusión (mía, sin duda) no aparecía impresa la dedicatoria a este buen amigo mío.



Puntualizaciones a una respuesta de Juan Ramón Jiménez

La constante atención —«pensamiento y sentimiento»— de Francisco H. Pinzón a la obra de Juan Ramón Jiménez, para cumplir devotamente el albaceazgo que le encomendó, recibe a menudo sorpresas recompensadoras. Así, por ejemplo, el hallazgo, ahora, de una serie de catorce aforismos —o trece aforismos y un microensayo, si nos atenemos a la definición académica del aforismo como «sentencia breve»—, casi todos inéditos, y destinados a la publicación en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1954.

Se conserva el original en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico. Lo sorprendente es que escapase a la meticulosa criba realizada por el profesor Sánchez Romeralo, que es un investigador ejemplar, para la edición de todos los aforismos juanramonianos en el libro *Ideolojía*[1]. Los archivos juanramonianos de Puerto Rico y de España continúan guardando todavía muchos textos espléndidos, pese a las varias ediciones póstumas que sus estudiosos estamos llevando a cabo. Se creería que son inagotables. Desde luego, habrán de pasar muchos años más para conseguir publicarlos de una manera ordenada.

Dos de los aforismos de esta serie están ya incorporados a la edición citada de *Ideolojía* en la versión definitiva, es decir, con las correcciones manuscritas del autor: son los números 7 y 9, que en el libro corresponden al 4.090, en las páginas 744 y siguiente, y 3.991, en la página 721. En cuanto al primero de esta serie, aparece en el libro sin las correcciones manuscritas, y por tanto ofrece muchas variantes: es allí el número 4.050, en la página 735. Finalmente, el cuarto ofrece algunas coincidencias con el 4.045, en la página 733, pero en conjunto resultan distintos.

[1] *Juan Ramón Jiménez,* Ideolojía (1897-1957), *ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, 753 páginas con 4.116 aforismos. Respetamos la peculiar ortografía juanramoniana siempre.*

Los restantes suponemos que se hallan inéditos. En el caso de Juan Ramón es arriesgado asegurar que un texto es inédito, porque retocaba todos los publicados como norma habitual, y con ello se dificulta la comprobación.

Por otra parte, le gustaba atender a todas las peticiones de colaboración que recibía, y con mayor gusto si se trataba de diarios sin ninguna fama o de revistas juveniles de tirada cortísima y de vida más corta todavía. Esas complicaciones también alcanzaron a Zenobia, según ella misma se lo confesó al editor Ruiz-Castillo en carta del 12 de marzo de 1956, siete meses antes de su muerte:

> Ando ahora en la penúltima y complicada etapa de dar caza a la colaboración de J. R., que tiene regada por todas las revistas habidas y por haber, en España y América, y mientras más juveniles, destinadas a muerte rápida y desconocidas, mejor, como VD. sabe. Me encanta que J. R. sea así, pero, para dar caza a los orijinales, la tarea es bastante ardua.

Esa tarea en la que Zenobia intentaba ganarle tiempo a la muerte era la preparación de la *Tercera antolojía poética.* No podía contar con la colaboración de su marido, porque desde julio de 1954 Juan Ramón se hallaba sumido en una de sus más intensas depresiones, lo que obligaba a su hospitalización frecuente. Por este motivo no remitió a *Cuadernos Hispanoamericanos* la serie aforística preparada ya, según comentamos a continuación.

Reseña del original

Ocupan los catorce textos siete holandesas, numeradas a mano por Juan Ramón en el margen superior derecho, mientras en el inferior aparece la indicación «(Sigue», con ese medio paréntesis característico. Naturalmente, la última hoja carece de esa señal. La escritura está mecanografiada, pero con numerosas correcciones manuscritas por el poeta.

Entiéndase por corrección tanto el cambio de algunas palabras como la añadidura de frases, y también modificación del orden de los aforismos: así, al numerarlos a mano, el mecanografiado en tercer lugar cambió su puesto con el siguiente, y para evitar confusiones encerró en un círculo el guarismo.

La serie, originariamente, se componía de trece textos. Como es usual en sus escritos, el número final va precedido por la conjunción «y», de modo que escribió «y 13» a mano, ante el aforismo titulado «De par en par», que se halla en la parte superior de la séptima página, numerada a mano «y 7». Pero Juan Ramón tachó el 13, escribió a continuación 14, dejando la copulativa invariable, y anotó al lado: «Otro aquí / *Epitafio*».

En un principio «De par en par» era muy breve, tal como se lee la escritura mecanografiada, pero el poeta hizo varios añadidos manuscritos, que



ocupan poco más de la mitad de la página. Y a continuación aparece mecanografiado otro aforismo, «Rama, brazo, verso», sin número de orden, por lo que debe suponerse que es el 13. Lleva asimismo muchos añadidos manuscritos, enlazados mediante líneas a los lugares donde debían quedar intercalados. Y en medio destaca la palabra «Epitafio» subrayada, no podemos asegurar con qué finalidad, por lo que nos abstenemos de interpretarla.

Otra pregunta que nos plantea esta modificación es si sería debida al poder nefasto que los supersticiosos achacan al número 13. ¿Añadiría Juan Ramón el aforismo número 14 para conjurar el maleficio del 13? En uno de sus escritos en prosa más felices, «Las tres diosas brujas de la Vega», perteneciente a *Olvidos de Granada*, describe el susto de Manuel de Falla y de Federico García Lorca ante tres viejas vendedoras de agua, que él no compartía: «Yo, como no soy de Granada la supersticiosa, sino de Moguer el tartesio realista, [...]», no se inquietó, pese a ser insultado por las viejas y hasta amenazado de agresión.

Así sería, pero no parece que el tema expuesto en «Rama, brazo, verso» resulte tan especial como para motivar su inclusión en la serie, anteponiéndolo a «De par en par», que debía ser el último, precisamente por el asunto que declara. ¿Lo hizo por un temor supersticioso? No lo sabemos, así que toquemos madera con los dedos cruzados, y pasemos a otro asunto. Que brujas hay y ha habido siempre, como todos hemos comprobado alguna vez.

Sus últimos escritos

Esta serie representa seguramente el final de la escritura de Juan Ramón. Cada uno de los textos que la componen, a excepción de los números 6 y 8, que aparecen muy corregidos, y del 12, comprende dos indicaciones entre paréntesis a su final: «(Inédito)» a la izquierda y «(1954)» a la derecha, si bien el último termina con un «(Inéditos)» en plural que debe abarcar a todos. Sin embargo, no tachó esa mención en los anteriores, por lo que no estamos en condiciones de prever que deseara señalar esa condición de impublicados solamente al final. El número 7 no lleva más que la fecha.

Además, en los dos primeros debajo de «(Inédito)» escribió «(P. R.)», esto es, las iniciales de Puerto Rico. Con lo cual nos dejó dicho que esta serie aforística preparada para enviarla a *Cuadernos Hispanoamericanos* había sido escrita en 1954 en Puerto Rico y se hallaba inédita.

Y como resulta que en julio de ese año se hundió en la peor de las depresiones jamás sufridas por él, de la que nunca pudo recuperarse completamente en los cuatro años escasos que le quedaban de vida física, hay que creer que esta serie constituye uno de sus últimos escritos. Por el mismo

motivo no se la dictó a Zenobia, ya que Juan Ramón no escribía a máquina, con las correcciones incorporadas, trámite anterior a su remisión a Madrid para llegar a las páginas de la revista.

Advirtamos, de paso, que no existe motivo claro por el cual haya impuesto Sánchez Romeralo las fechas «(1897-1957)» a su edición de *Ideolojía.* Los facsímiles de portadas o portadillas preparadas por Juan Ramón, que se reproducen en ese libro, dicen precisamente «(1896-1954)» o «(1897-1954)». El profesor Romeralo sabe muy bien que desde julio de 1954 Juan Ramón abandonó todo trabajo intelectual. Por ese motivo se vio obligada Zenobia a buscar la colaboración del poeta amigo Eugenio Florit, siguiendo desde luego instrucciones de su marido, para llevar a cabo la *Tercera antolojía poética,* que ella no consiguió ver.

Repetimos que el 6 y el 8 quedaron sin terminar. Son los más extensos, en especial el sexto, «Modernismo», que en puridad no es un aforismo, según ya indicamos, sino un artículo o microensayo. Desarrolla un concepto que le era especialmente atractivo, el de las definiciones y alcances de ese movimiento poético, narrativo y de las artes plásticas, característico de España y de la América de habla española. Su propuesta era considerar al siglo XX modernista, así como el XIX es romántico, el XVIII neoclásico, etc.

Abordó ese asunto en muchas ocasiones, tanto en sus conferencias como en sus escritos en revistas y diarios, y especialmente en un curso que dirigió en 1953 en la universidad de Puerto Rico. Sin embargo, el texto incluido en esta serie, pese a estar incompleto, resume adecuadamente el tema y aporta algunas novedades del mayor interés. Téngase en cuenta que al señalar su falta de acabado nos referimos solamente al espacio en blanco dejado en una línea del cuarto párrafo, de modo que no era mucho lo que expondría en ella de haber logrado darle el repaso definitivo.

También observamos al margen el nombre de Martí escrito con letra de Zenobia. Como sabemos que Juan Ramón le dictaba sus escritos, tal vez ella misma advirtió la conveniencia de citar al poeta cubano, o bien lo hizo él y le pidió lo anotara como recordatorio, a fin de reseñar su obra más tarde, sin realizarlo.

En cuanto al octavo, glosa un comentario de Cecil M. Bowra, del que pensaba reproducir algunos párrafos. Por ese motivo, quedaron unos espacios en blanco, en los que intercalaría sus palabras al dictar la versión definitiva. Pero su propia opinión al respecto parece estar completa, ya que no se encuentra ningún blanco dentro de ella y tiene los inevitables añadidos manuscritos.

De modo que la serie estaba prácticamente dispuesta para el dictado definitivo a Zenobia, y su posterior remisión a Madrid. Es de suponer que



trabajaba en ella en junio de 1954, y que la enfermedad le impidió rematar su propósito. Otros datos lo confirman, según veremos a continuación.

Una carta y otras cartas

El 20 de enero de 1954 escribió Zenobia una carta dictada por su marido, con destino a Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales, responsable entonces de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos.* Les comentaba en sus primeros párrafos, los que nos convienen ahora:

Queridos amigos:
mucho he tardado en enviar a ustedes, en respuesta a sus cariñosas invitaciones de hace tiempo, alguna colaboración mía; pero nunca he olvidado su jenerosa atención para conmigo.

Hoy van, con esta carta y para iniciar una colaboración más o menos regular, si ustedes, después de ésta, la siguen deseando, estos aforismos de mi libro *Ideolojía.* Además, va una oferta. ¿Les interesaría a ustedes dar series breves de cartas de mi archivo (1896-1954) de muertos y vivos, y que no ofenden a vivos, ni a muertos que no correspondan ya a la historia? [...][2].

Los aforismos que acompañaban a la carta aparecieron en el número 52 de la revista, correspondiente al mes de abril de 1954, en las páginas 3 a 8. Son 34 aforismos, sin numerar, cosa sorprendente, titulados «Ideolojía». En el volumen con ese mismo título editado por el profesor Romeralo se encuentran con los números 3.889 a 3.922, en las páginas 691 a 698. Pero no debía de tener la revista delante cuando en el prólogo, en la página L, titula esa serie «Ideolojía lírica», puesto que el adjetivo no existe.

Aunque hemos de insistir sobre esa colaboración, añadamos de paso que Laín y Rosales aceptaron la oferta de editar las cartas. En el número 56, correspondiente al mes de agosto, y en sus páginas 167 a 177, se encuentra un «Epistolario de Juan Ramón Jiménez», que contiene cartas de Gabriel Miró, Valle-Inclán y Unamuno, más el autógrafo de un poema de Antonio Machado «Al maestro Rubén Darío».

El buen amigo Aranguren

Volvemos al número 52 de la revista y a «Ideolojía». Juan Ramón le había dedicado la serie al profesor José Luis López Aranguren, pero la dedicatoria no figuraba en la revista. Es muy probable que el motivo de la dedicatoria se encuentre en un ensayo de Aranguren aparecido en el número 38 de la misma revista, correspondiente a febrero de 1953, páginas 123

[2] *Juan Ramón Jiménez,* Cartas literarias, *ed. de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977, pág. 315.*

y siguientes, titulado «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración»[3]. He aquí algunos de sus párrafos, muy extractados:

> [...] ¿Quién osaría negar la españolidad fehaciente de un Juan Ramón Jiménez o un Américo Castro, por no citar sino dos nombres egregios, los más ilustres en el orden de la creación poética y en el orden del pensamiento, respectivamente, entre quienes componen lo que se ha llamado la «España peregrina»? [...]
>
> En unas bellísimas páginas de Juan Ramón Jiménez —«El español perdido», *Ínsula*, número 49—, mediante una delicada transposición de este temple serenamente melancólico al plano de una reflexión poética sobre nuestra lengua en su andar vivo, se nos cuenta la extrañeza de ver cómo el español de España se ha ido parando en años diferentes, los años en que quienes lo hablan salieron de aquí; y cómo luego continúase desarrollando, pero no ya por aquel viejo cauce, sino abierto y derramado por los muchos ríos del español de América. Juan Ramón Jiménez vuelve la mirada del recuerdo sobre su habla primera, [...]
>
> A través de estas limpidísimas palabras de nuestro máximo poeta viviente, se nos hace patente esa misteriosa realidad que es el «destierro de la lengua». [...]
>
> Juan Ramón Jiménez, viviendo en Norteamérica, se resiste, sin embargo, a hablar inglés. [...]

Hoy sabemos con cuánta exactitud supo adivinar el profesor Aranguren la situación espiritual del poeta desterrado, al que habría que llamar mejor deslenguado, si esta palabra no tuviese una connotación peyorativa. Pero el exilio de Juan Ramón padecía más de ausencia de su lengua que de su tierra.

El 5 de mayo de 1954 está fechada una carta de Juan Ramón, de la que reproducimos algunos párrafos que hacen al caso comentado:

> Mi querido José Luis Aranguren:
>
> acabo de recibir el número de los «Cuadernos Hispanoamericanos» que publica mi «Ideolojía», y veo, con sorpresa, que ha sido suprimida la dedicatoria, que decía, palabra más o menos (porque me quedé sin copia de ese orijinal): «A José Luis Aranguren, con agradecimiento y conformidad».
>
> Yo no sé qué pensar del desagradable suceso, porque me parece inconcebible. [...]
>
> Su carta, en cambio, me fue una sorpresa gratísima, porque me reveló lo que yo me imaginaba: su espíritu, noble y tranquilo, de un reino de paz y luz.
>
> Me contenta pensar que usted supo por «ellos» de mi dedicatoria. [...][4].

Tal es la motivación de la nota añadida a mano en la última página de la nueva colaboración prevista para *Cuadernos Hispanoamericanos*, colocada en el margen izquierdo porque no quedaba otro espacio. Obsérvese que el poeta se autoinculpa ahí de la «confusión» que eliminó la dedicatoria a «este buen amigo». Sin embargo, la carta da a entender otra cosa.

Juan Ramón prefería no polemizar sobre el asunto, que zanjaba con esa nota y con la dedicatoria puesta a la nueva serie. De haber podido remitirla, probablemente habría hecho la advertencia de que esa vez no debía perderse la dedicatoria. Esta segunda es más generalizadora que la anterior según la recordaba en la carta.

[3] *Aranguren recogió ese artículo en su libro* Crítica y meditación, *Madrid, Taurus, 1977, págs. 131 y ss.*

[4] Cartas literarias, *ed. cit., pág. 294.*



Muy claro y conciso

El original contiene tres indicaciones antes del título. En el margen superior izquierdo de la primera página está mecanografiada la palabra «IDEOLOJIA», que fue el título de la serie aparecida sin la dedicatoria en el número 52 de la revista, según se acaba de comentar. Y también se ha dicho que es el título previsto por el poeta para el libro que recogiera sus aforismos, y así lo tuvo en cuenta el profesor Romeralo al organizar su edición.

Las otras dos indicaciones están manuscritas. La primera, situada hacia el centro del margen superior, dice «Series: crítica», con lo que deseaba recordarse a sí mismo, cuando preparase la edición del libro, que ese original contenía una serie de textos agrupables bajo el rótulo común de «Crítica». Varias colaboraciones suyas aparecieron con ese título; por ejemplo, las series de aforismos dadas a conocer en su sección «Con la inmensa minoría» en el diario madrileño *El Sol* en 1935 y 1936.

Por último, en el margen superior derecho se lee el destino preparado para la serie: «Cuadernos hisp[s].», abreviatura de fácil identificación, pero que si planteara alguna duda quedaría resuelta inmediatamente con la nota final acerca de la dedicatoria fallida en su colaboración anterior en la revista.

Sigue después el título de la serie copiado a máquina en letras mayúsculas, lo mismo que cada uno de los títulos de los aforismos: «RESPUESTA CLARA Y CONCISA», alusión a una serie anterior de la que debemos decir algo ahora por su referente obligado.

En 1935 hizo imprimir Juan Ramón veinte hojas sueltas con escritos suyos en prosa y en verso. En la primera sólo figura como título una gran «I.», inicial de «Inéditos» y su abreviatura para quienes lo supieran, que no eran ni son aún todos los lectores. A esta colección se la denomina a menudo «Hojas», porque lo son, pero no es tal su verdadero título. Con esa publicación adelantaba su obra inédita en tanto aparecían los volúmenes de la completa: el primero, *Canción,* estaba entonces en la imprenta.

La hoja número 13 se titula «Respuesta concisa», y contiene siete aforismos escritos en 1934, esto es, veinte años antes que los de la serie compuesta en Puerto Rico. Cada aforismo lleva a su vez un título indicativo de los personajes a los que envía su respuesta: el ladino, el escandalero, el envidioso, el sotanista, el plebeyo, los logrerillos y el topiquista español.

En esta última serie que redactó añadió otro adjetivo al título, por lo que su respuesta no sólo iba a ser concisa, sino también clara. Sin embargo, en este caso los aforismos no van dirigidos a personajes característicos, salvo el segundo, que está dedicado «A ALGUNOS DE MIS CENSORES,/ con el posible comedimiento», en título y subtítulo corregidos, ya que la escritura a máquina sólo dice «A MIS CENSORES,/ con el posible respeto».

Los demás contienen respuestas, aunque generales, o preguntas sin respuesta, según leemos en el primero, que deja cuatro interrogantes pendientes de contestación, sin duda para que cada lector ponga la suya o suyas.

Temas y personajes

Por lo que respecta al contenido, pueden agruparse en cuatro temas principales: la poesía, abordada en los números 1, 3, 5, 6, 8, 10 y 13; la religión, comentada en los números 6, 7 y 12; cuestiones sociales, tratadas en los números 4, 9 y 11, y los autorretratos o autocríticas de los números 2 y 14.

Menciona a 47 escritores: Aleixandre, Azorín, Baroja, Bartrina, Baudelaire, Bécquer, Benavente, Bowra, Campoamor, Rosalía de Castro, Dante, Darío, Espronceda, Ferrari, Gabriel y Galán, Ganivet, García Lorca, Garcilaso, Goethe, Góngora, Gracián, Guillén, Hardy, Heredia, Juan de la Cruz, Laforgue, Larra, Loisy, Antonio y Manuel Machado, Maeztu, Mallarmé, Martí, Gabriel Maura, Menéndez Pidal, Neruda, Núñez de Arce, Ortega, Reina, Rimbaud, Rueda, Teresa de Jesús, Unamuno, Valle-Inclán, Vallejo, Verlaine y Villaespesa. Además se refiere al *Poema de mío Cid*, el romancero y diversas escuelas. Como se ve, una nómina vastísima y variadísima, en la que dominan los poetas, pero no faltan novelistas, dramaturgos y ensayistas.

Las preferencias juanramonianas quedan también claras: Unamuno, a quien consideraba el primer poeta español contemporáneo, al lado del nicaragüense Rubén Darío como reformador de la lírica nacional, está citado en cuatro aforismos, y Juan de la Cruz y Antonio Machado, otros poetas predilectos, en tres. Insistimos en que la cantidad de alusiones se ciñe a los aforismos, sin contar las veces que sean nombrados en ellos.

El que hemos calificado de microensayo, «Modernismo», como es lógico, congrega a la mayor parte de esos escritores. Es un resumen, claro y conciso, del movimiento estético al que pertenecía el propio Juan Ramón, y en el que participó decisivamente desde aquel mes de abril de 1900 en que se instaló en Madrid por primera vez.

Algunos errores

Decimos la fecha para corregir un error declarado en ese aforismo: «Cuando yo llegué a Madrid en 1898», dice el poeta en el sexto aforismo. Sin embargo, siempre había asegurado que el primer viaje a Madrid lo realizó en abril de 1900, a sus 18 años, llamado por Villaespesa mediante una tarjeta postal firmada también por Rubén Darío. Es lo lógico, dada la edad del



poeta, y lo que está documentado. El tiempo desordenó su memoria, y le hizo adelantar en dos años su viaje cuando lo evocó 54 años después.

Hay otras citas que conviene ajustar a la realidad. Pero debemos tener en cuenta que Juan Ramón exponía unos pensamientos propios en estos escritos, sin pretender hacer en ellos crítica literaria estricta, aunque de hecho la hiciese.

Actuaba así como norma de conducta habitual. Desde luego, se refería en sus recuerdos y comentarios a circunstancias o datos que consideraba verídicos, pero si no los confrontaba podía equivocarse él mismo, y en consecuencia despistar a sus oyentes o lectores. Es sabido que no le gustaban los poetas profesores, como lo es que sus clases universitarias resultaban muy distintas de las impartidas por los catedráticos oficiales, y también que los estudiantes preferían sus charlas a las lecciones magistrales.

En el décimo aforismo cita unos poemas de forma incorrecta. Es decir, sus títulos aparentes no son exactos, pero un lector enterado de la poesía es capaz de reconocerlos en seguida. No obstante, vamos a precisar de qué textos se trata, con objeto de entender el método juanramoniano de las citas propias y ajenas.

La «Canción del alma» de Juan de la Cruz ha de referirse a las «Canciones del alma» que resumen la *Subida del monte Carmelo*, y que suelen ser conocidas más bien como «Noche oscura». La rima becqueriana designada como «Con mi dolor a solas» es la número 52, sin título como todas las del *Libro de los gorriones*, que empieza con el verso «Olas gigantes que os rompéis bramando» y termina con esta exclamación: «¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme/ con mi dolor a solas!».

También carece de título el poema de Unamuno aludido en ese aforismo por su estribillo «él flotando en las aguas»: es el número 278 del *Cancionero*, que empieza con el verso «El armador aquel de casas rústicas», y va precedido de tres referencias bíblicas. Lo usual es mencionar los poemas sin título por su primer verso, pero Juan Ramón lo hacía por el verso más llamativo para él, sin importarle en qué lugar del poema se hallara situado. Y el machadiano «Muerte de Abel Martín» carece del artículo que le coloca Juan Ramón en su laudatorio comentario.

Subrayemos, por si hiciera falta, que las cimas de la expresión lírica castellana se encuentran, en opinión de Juan Ramón Jiménez, en un romance de autor anónimo, Juan de la Cruz, Bécquer, Unamuno y Antonio Machado. Lo escribió a sus 72 años, a mediados de 1954, al culminar su vida intelectual, en coincidencia con lo que estaba diciendo y haciendo desde principios de siglo.

Porque aquel poeta de dieciocho años que llegó a Madrid en abril de 1900 llevaba en la maleta un libro titulado sencillamente *Nubes;* sus amigos

lo dividieron en dos, le impusieron unos títulos muy del momento, y manipularon los poemas a su gusto. Por eso el autor quiso destruirlos y no los mencionaba en su bibliografía. En 1902 publicó *Rimas*, en homenaje a Bécquer, y cultivó el romance popular.

La respuesta diferida

Puede ser que el tiempo forme un círculo o que la eternidad esté presentificada, según quería Juan Ramón en concordancia con algunos filósofos contemporáneos. En sus últimos años volvió a retomar las creencias del principio, refiriéndonos a su vida intelectual activa. Han pasado cuarenta años desde que escribió y corrigió la serie de aforismos «Respuesta clara y concisa» para publicarla en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Pero no ha pasado nada.

En esa «hora ensanchada» en la que permanecemos, según él mismo descubrió, es posible realizar su deseo, en una especie de recuperación del tiempo perdido. No, no ha pasado nada, aunque el autor haya muerto, aunque hayan cambiado los responsables de la revista, aunque sea inconveniente añadir estas notas explicativas al texto original que permaneció ignorado durante cuarenta años.

Fieles a ese original, que hemos interpretado por cuenta y riesgo en algún pasaje dificultoso por sus muchos añadidos manuscritos, queremos reproducirlo tal como Juan Ramón lo dispuso. En consecuencia, no nos atrevemos a excluir los dos aforismos publicados en *Ideolojía* en versión exacta, el séptimo y el noveno de esta serie, sino que los dejamos en su lugar. Asimismo, copiamos las reiteradas menciones de ineditez (que en esos dos casos ya no son ciertas) y de datación. Con todo el respeto que merece cualquier autor, y con la devoción que nos inspira Juan Ramón por su pureza.

Arturo del Villar



La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*

Dos interpretaciones —simplificando un tanto la cuestión— se han enfrentado en los ya veintitantos años de *Cien años de soledad* en lucha incruenta por entrar en los enigmas de esta novela excepcional. Esas dos interpretaciones, dos corrientes son la hermenéutica tradicional, la filología —representada por Emir Rodríguez Monegal, Isaías Lerner, y Gene Bell-Villada, entre otros— y la antipositivista, con actitudes que van desde el estructuralismo —Joset, Cesare Segre, Tzvetza Todorov— y la psicocrítica —Josefina Ludmer— a la posmodernidad —Celia Madrid y otros—. Algunos, como Palencia-Roth, se sitúan a caballo entre ambas tradiciones investigadoras.

Inmadurez de la crítica

Ambas vías interpretativas han intentado bajar a los estratos más profundos de la abrumadora simbología de García Márquez y sólo se distancian en los métodos seguidos para ello. Mientras que la hermenéutica tradicional opera con la tradición filológica y aguza el ingenio sobre las pistas que el autor mismo da en las entrevistas que ha ido concediendo —se lleva la palma la entrevista realizada por Luis Harss en 1966— la orientación posmoderna actúa con criterios psicoanalíticos e interpretaciones míticas, apoyándose en la relevancia para la trama del tema del incesto, resaltando su papel en el desenlace y sobrevalorando la circularidad de la novela. Las dos orientaciones presentan ventajas y problemas. Los filólogos proponen lecturas muy cercanas al texto; por ello, no suelen incurrir en arbitrarieda-

des y sus indicaciones suelen ser productivas, pero, a cambio, no consiguen llegar mucho más a fondo de la pura epidermis. Mitólogos y psicocríticos buscan una profundidad —raras veces lograda— a costa de separarse de los aspectos más tradicionales —las influencias, el estilo, etc.—. En tal situación cuestiones fundamentales como el parentesco de *Cien años de soledad* con la novela regional, sus vínculos con otros autores y su sentido artístico permanecen como enigmas, y no faltan estudiosos que se muestran pesimistas sobre su resolución[1].

Lo que voy a proponer a continuación es una tercera vía. Esta vía se funda en la teoría de la novela —y sobre todo, de los subgéneros de la novela— de Mijaíl Bajtín. Este genial pensador ruso ha sido mal leído y peor interpretado hasta la fecha. Y, quizás, ésa sea la razón de que nadie se haya preocupado seriamente de leer *Cien años de soledad* a la luz de las ideas bajtinianas. El problema temporal que presenta esta novela —y en general toda la obra de García Márquez— reclama urgentemente las nociones sobre la evolución del espacio-tiempo en la novela propuestas por Bajtín. Ocurre además que Rabelais es uno de los nombres de autores clásicos que suelen aparecer más frecuentemente en las referencias de la bibliografía sobre García Márquez. El mismo Gabriel García Márquez ha dado motivos para ello, a través de sus entrevistas, y no sólo testimonios puramente informativos. En las páginas finales de *Cien años de soledad*, el último Aureliano entabla amistad con cuatro amigos en la librería del viejo sabio catalán y uno de ellos se llama casualmente Gabriel, tiene una novia que se llama Mercedes y es bisnieto del coronel Gerineldo Márquez. Ya Emir Rodríguez Monegal (1972) apuntó la identidad del personaje-autor y subrayó sus relaciones con la literatura: gana un concurso de una revista francesa, auxiliado por Aureliano, y «se fue a París con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais» (478)[2].

Sin embargo, como ya he dicho, la relación de García Márquez con Rabelais no ha sido debidamente considerada, más allá de los parentescos superficiales, las influencias, que han señalado Vargas Llosa (1971), Todorov (1978) y Bell-Villada (1990:78-80), y que se limitan a algunas alusiones en artículos periodísticos de la primera época de García Márquez, al personaje pantagruélico de Aureliano Segundo y otros elementos temáticos, tales como exageraciones, sátira y humorismo, repartidos por toda la obra del colombiano.

Estos aspectos son, sin duda, de interés, pero son también puramente epidérmicos. He ahí una de las grandes fronteras de la filología tradicional; carece de instrumentos para explorar la materia literaria que no se sitúa en la superficie. Sólo puede ver la punta del *iceberg*.

[1] *M. L. Lichtblau, «In search of the stylistic key to* Cien años de soledad*», en* Essays on Gabriel García Márquez, *University of California, Riverside, CA 1984, pp. 103-112.*

[2] *Las citas de* Cien años de soledad *están tomadas de la edición de J. Joset, Madrid: Cátedra, 1987, 3.ª ed. Los números entre paréntesis remiten a sus páginas.*



Espacio-tiempo y realismo

La concepción de los géneros literarios y, sobre todo, la teoría de la novela de Bajtín (1975 y 1979) permiten desarrollar un pensamiento, más que un método en el sentido elemental a que nos tiene acostumbrados la crítica literaria, que nos posibilite penetrar la superficie del texto literario y situarnos directamente en la arquitectura del objeto estético.

El propósito central en la investigación bajtiniana es la concepción del espacio-tiempo y la imagen del hombre en la novela. La novela en su formación como género se prepara para la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico. Esta tarea implica «saber *ver el tiempo,* saber *leer el tiempo»* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos) (Bajtín 1979, 216-7).

Pero ahora no me interesan todos los tipos de tiempo que puede captar la novela. Me interesa principalmente el tiempo histórico y, especialmente, la relación del tiempo histórico con el tiempo cíclico, por el papel vital que ambas versiones temporales han jugado en la arquitectura de *Cien años de soledad* (la línea y el círculo, según Palencia-Roth). La elaboración del tiempo histórico comienza en la Ilustración a partir de los indicios y categorías de los tiempos cíclicos: el de la naturaleza, el de la vida cotidiana y el tiempo idílico del trabajo campesino (Bajtín 1979, 217). Y en este terreno, abonado y preparado por las concepciones cíclicas del tiempo, empiezan a manifestarse los indicios de la temporalidad histórica, los indicios del crecimiento esencial del hombre. Las contradicciones de la vida moderna, con la pérdida del carácter absoluto, natural, eterno, dado por Dios, ponen de manifiesto la heterogeneidad espacio-temporal de la vida contemporánea, que combina vestigios del pasado y tendencias del futuro. La irrupción de los problemas de la actualidad viva en el marco de los tiempos cíclicos convierte el tema de las «edades del hombre» en el tema de las generaciones; el tema de los ciclos agrícolas, en el tema de la destrucción y defensa de la tierra *(Huasipungo);* el tema de las «estaciones del año» (Vivaldi) en el de las etapas de una vida (las *Sonatas* de Valle-Inclán). Así en el seno de la temporalidad cíclica se van introduciendo, por corrupción, las perspectivas históricas.

El realismo folclórico rabelaisiano

Para este proceso de gestación de la temporalidad histórica tuvo una importancia especial Rabelais. *Gargantúa y Pantagruel* representa un grandioso intento de construir la imagen del hombre en el proceso de su desarrollo dentro de la temporalidad histórico-popular del folclore. De ahí el enorme valor de Rabelais tanto para el análisis de la asimilación del tiempo en la novela como para la comprensión de la imagen del hombre en el proceso de su desarrollo. Y *Cien años de soledad* comparte la misma tarea estética de Rabelais: la de construir la imagen del desarrollo esencial del hombre dentro de la temporalidad histórico-popular del folclore. En estas novelas (también en *Simplizissimus* de Grimmelshausen y el ciclo *Wilhelm Meister* de Goethe) el desarrollo del hombre no viene a ser un asunto particular: el hombre se transforma junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre de estas novelas no se ubica dentro de una época, sino en el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Por tratarse del desarrollo de un hombre, la fuerza organizadora del futuro es aquí muy grande; y se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado. Están cambiando los fundamentos del mundo, y el hombre se ve forzado a trasformarse con ellos. En estas novelas aparecen en toda su profundidad los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad, de la necesidad y de la iniciativa creadora.

Los momentos de este desarrollo histórico del hombre están presentes, en mayor o menor medida, en todas las grandes novelas del realismo, las novelas que introducen el concepto de tiempo histórico real (Bajtín 1979, 215). Pero la orientación estética fundamental de las novelas marcadas por el tiempo histórico puede ser muy diversa, dependiendo de cómo se haya incorporado a esa novela la herencia de los siglos de experiencia asimiladora del tiempo por la vía estético-literaria y de los vínculos que establezca con los demás tipos de novela. Y así, mientras en *Huasipungo* la combinación entre el ámbito idílico y el mundo depredador de la modernidad adquiere un tinte patético e ingenuo, en *Cien años de soledad* la combinación de lo idílico y lo moderno se funden en una arquitectura paródica antipatética (para García Márquez suele haber una equivalencia entre patetismo y mentira).



Parodia y antipatetismo

La actitud paródica hacia casi todas las formas de la palabra ideológica —filosófica, moral, retórica, poética— y, en especial, hacia las formas patéticas, la ha llevado García Márquez hasta la parodia del lenguaje y del pensamiento en general (Bajtín 1979, 126-127).

Esta actitud paródica y antipatética es la causa de la pureza extrema de la prosa —de la palabra— de García Márquez. La ridiculización del lenguaje de la seriedad arrogante y fingida, del discurso ideológico convencional y falso, premeditadamente inadecuado a la realidad, está en el origen de la profunda depuración del lenguaje de García Márquez. Esa operación de limpieza ideológica es inevitablemente una operación de limpieza estilística. La verdad se restablece llevando la mentira al absurdo; pero ella misma no busca palabras, tiene miedo a enredarse en la palabra, a quedarse atascada en el patetismo verbal (Bajtín 1979, 127).

Una muestra de parodia de la palabra seria nos la da la llegada a la casa de los Buendía del hijo de Meme y Mauricio Babilonia, traído por una monja anciana que llevaba una canastilla colgada del brazo:

> Fernanda (la abuela del niño) se sublevó íntimamente contra aquella burla del destino, pero tuvo fuerzas para disimularlo delante de la monja.
> —Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla —sonrió.
> —No se lo creerá nadie —dijo la monja.
> —Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras —replicó Fernanda—, no veo por qué no han de creérmelo a mí (371).

No necesita la verdad palabras para expresarse, le basta con leer un poco más adelante que:

> Fernanda la señaló (a la monja) como un testigo indeseable de su vergüenza, y lamentó que se hubiera desechado la costumbre medieval de ahorcar al mensajero de malas noticias. Fue entonces cuando decidió ahogar a la criatura en la alberca tan pronto como se fuera la monja... (371)

porque la risa destruye el mundo de las apariencias y de la hipocresía.

Espacio y tiempo en *Cien años de soledad*

Esta actitud paródica y antipatética la podemos encontrar en las relaciones entre los discursos que componen el material verbal, pero, en verdad, esto es sólo un fenómeno menor que pone de relieve otro mucho más amplio que rige toda la lógica de la novela: la concepción tempo-espacial de García Márquez. Y ahora vamos, sin dilación, a abordar esta cuestión ya enunciada anteriormente. Quizás el primer aspecto que ha de llamar la atención

del lector de *Cien años de soledad* estriba en las inhabituales y amplísimas dimensiones espaciotemporales de esta novela. No son sólo las siete generaciones de Buendías, sino los anacronismos, los literarios: la nave de Víctor Hughes, el coronel revolucionario que había conocido a Artemio Cruz, o ese Gabriel que había de compartir habitación con Rocamadour o la lectura de Aureliano Segundo de un libro sin rótulo *(Las mil y una noches);* y los históricos —los piratas ingleses Drake y Raleigh son casi contemporáneos del duque de Marlborough (Rodríguez Monegal 1972, 32-33)— que parecen poner en contacto los tiempos de la conquista con la actualidad, lo que contribuye a crear esa amplitud temporal. También ocurre algo parecido con el espacio. La geografía real de la Ciénaga. Riohacha, Manaure y el país de los Guajiros se confunde con la geografía imaginaria de Macondo, su río y la región encantada, y, muy especialmente, con el cuarto de Melquíades en el que vive una fracción de tiempo eterno, multiplicando las distancias y eternizando los caminos.

Ya Isaías Lerner apuntó que estas combinaciones de espacio y tiempo, realidad y fantasía

> permiten establecer una familiaridad con lo insólito tan aceptable que el mundo fantástico pronto socava todo intento de ejemplaridad o de documentación (1969, 252).

Pero no basta con afirmar la excepcionalidad que late en la novela. Cabe un paso más: se trata de analizar una mediación especial del hombre, de todos los acontecimientos y acciones de su vida, con el mundo espacial-temporal que gira sobre Macondo. Esa mediación consiste en una adecuación y proporcionalidad directa entre los valores y grados cualitativos, de un lado, y las dimensiones espaciotemporales de otro.

Voy a intentar explicar cuál es el sentido de esa adecuación y proporcionalidad directas. Adelantaré que no se trata de un simple elemento temático, sino de la expresión de una concepción del tiempo y del espacio que es el tiempo-espacio del crecimiento, el tiempo-espacio folclórico.

Tiempo del crecimiento: lo bueno debe ser grande

Un aspecto del lenguaje de García Márquez es esa tendencia irrefrenable a concretar el tiempo —el lunes, un martes, tres meses, esa noche, etc.— que produce esas frases en las que no suele faltar el sintagma de concreción temporal[3]. Cuando la lluvia con que castiga la compañía bananera a Macondo somete a sus habitantes a más de cuatro años de inactividad, ese tiempo es

> un tiempo entero, un tiempo sin desbravar, porque era inútil dividirlo en meses y años, y los días en horas, cuando no podía hacerse nada más que contemplar la lluvia (394).

[3] *Sobre este aspecto ha llamado la atención Joset (1984, p. 61 y ss.). Joset hace una lectura mítica y estructuralista.*



Frente a ese tiempo de la inactividad, de la ruina y la desolación, la novela nos ha estado dando otro tiempo, un tiempo dividido —aunque no un tiempo histórico: el tiempo productivo. La concreción de ese tiempo va ligada a la producción de acontecimientos que pueblan y enriquecen el tiempo, la memoria, la vida. Es el tiempo de la productividad. También la concreción del espacio, el que haya un espacio para cada cosa —un cuarto para Melquíades, otro para el taller del coronel Aureliano Buendía—, un espacio para las amantes —«donde Petra Cotes»—, tiene ese mismo sentido de productividad.

Ese tiempo dividido —a diferencia del tiempo absoluto, estático y algo ingenuo de la épica— permite el crecimiento —y su contrario, la decrepitud—. Hay una serie de momentos en la novela en que el crecimiento llama la atención del paso del tiempo. Cuando Amaranta Úrsula regresa de Bruselas a Macondo, tras su larga estancia, y ve a Aureliano exclama:

¡Qué bárbaro! (...) Miren cómo ha crecido mi adorado antropófago! (451).

Antes de ser fusilado, Arcadio —que de repente pierde el miedo— piensa en Santa Sofía de la Piedad, en su gente «sin sentimentalismos» y

en su hija de ocho meses, que aún no tenía nombre, y en el que iba a nacer en agosto (195).

En el lenguaje sobre los niños quedan las huellas más nítidas de la esfera del crecimiento. Pocas páginas después, Aureliano José es contemplado por Amaranta en sus preparativos «para afeitarse por primera vez» y

el laborioso proceso le dejó a Amaranta la impresión de que en aquel instante había empezado a envejecer (218).

La novela entera está recorrida por muestras del crecimiento que junto a la concreción temporal de los acontecimientos, van marcando el fluir vital del relato.

Y muestras negativas del crecimiento son las del envejecimiento, al que se resiste Úrsula con su laboriosidad, y que se produce sin dolor —sin enterarse— cuando va ligado al trabajo.

Entretanto con las múltiples minucias que reclamaban su atención, Aureliano Segundo no se dio cuenta de que se estaba volviendo viejo (389).

Ese crecimiento es una concepción del tiempo folclórica, pero en esta novela está matizada esa concepción por la historia. La disposición del crecimiento no se concibe como circular —el tiempo cíclico—, sino, en todo caso, como elíptica, tal, como en versión fatal, la piensa Pilar Ternera:

Un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparable, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vuelos hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo del eje (470).

En este tiempo-espacio —que es el de Rabelais y también el de García Márquez— la calidad y su expresión espaciotemporal están íntimamente unidas en la unidad indisoluble de sus imágenes. Esto quiere decir que todo lo que es valioso, relevante desde el punto de vista cualitativo, debe plasmar su importancia cualitativa en importancia espaciotemporal, difundirse todo lo posible, durar todo lo posible. Por esta razón se alcanzan «los cien años torrenciales de Úrsula»

a pesar del tiempo, de los lutos superpuestos y las aflicciones acumuladas, Úrsula se resistía a envejecer. Ayudada por Santa Sofía de la Piedad había dado un nuevo impulso a su industria de repostería, y no sólo recuperó en pocos años la fortuna que su hijo se gastó en la guerra, sino que volvió a atiborrar de oro puro los calabazos enterrados en el dormitorio (224).

Aunque ya era centenaria y estaba a punto de quedarse ciega por las cataratas, conservaba intactos el dinamismo físico, la integridad de carácter y el equilibrio mental (266-7).

Y todo lo deplorable es pequeño e impotente, debe ser eliminado y no puede oponerse a su desaparición. Arcadio Buendía es el más mezquino de la estirpe y también el Buendía más fugaz y el único que no puede evitar el pelotón de ejecución. Sólo en sus últimos momentos consigue mostrar el valor del que careció durante toda su vida, y justificar con ello su apellido. Otro mezquino y fugaz es el último José Arcadio, que iba para Papa.

Todo lo bueno crece; es imposible que no crezca, porque el crecimiento es consustancial a su naturaleza. En cambio, lo malo degenera y perece, se empobrece y compensa su disminución por medio de falsos ideales. En el mundo de Rabelais, los falsos ideales eran los del mundo del más allá, que imponía al mundo natural una jerarquización falsa y un principio de desproporción en las imágenes, pues la ideología del más allá concibe como un principio vano, pasajero y pecaminoso, la realidad espaciotemporal. La ideología clerical medieval sustenta una estética en la que lo grande se expresa en lo pequeño, lo poderoso en lo débil e impotente y la eternidad en el momento (Bajtín 1975, 318-322). En el mundo de García Márquez, los falsos ideales provienen de la ideología del monetarismo que destruye e invade el ámbito natural de la aldea prodigiosa. El monetarismo y el Estado que se funda en él llevan la guerra a Macondo y, con ella, la primera ruina de los Buendía. La invasión gringobananera es la causa de su segunda ruina. La degeneración de la familia y, sobre todo, la visión rígida, autoritaria, orgullosa, alejada de la vida —«En la casa señorial embaldosada de losas sepulcrales jamás se conoció el sol» (282)— de Fernanda del Carpio, que

salió de casa por primera vez a los doce años, en un coche de caballos que sólo tuvo que recorrer dos cuadras para llevarla al convento (283).



La dimensión antinatural y humanamente degeneradora de esta ideología funda una estética de la seriedad jerarquizadora, que simboliza el poder en la conformidad, la fuerza en el autoritarismo y el militarismo —en la violencia—, la belleza en las apariencias, lo sublime en lo episódico.

El mundo de los Buendía representa la negación de esa ideología del monetarismo y del Estado. El coronel Aureliano Buendía, ya retirado de la vida publica, encuentra «la paz del espíritu» en un trabajo tan absorbente como improductivo:

> Con su terrible sentido práctico, ella (Úrsula) no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que vendía más, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no era el negocio sino el trabajo (276).

Igualmente José Arcadio Segundo se lanza al dragado del río sin ninguna finalidad comercial. Naturalmente, la crítica del monetarismo no tiene por qué ser improductiva. Úrsula, «con su terrible sentido práctico», no descansa en sus quehaceres industriales, primero con los caramelos, después con el horno de repostería. Y, todavía más, la laboriosidad de los Buendía compensa la ausencia de principios monetaristas con la proliferación sin cuento de los animales de Petra Cotes y Aureliano Segundo. La naturaleza se presta a colaborar de forma desbordada en cuanto negocio buendiano es convocada. Por la misma razón antimonetarista, Aureliano Segundo dilapida su fortuna en cientos de parrandas interminables y la propia Fernanda del Carpio no encuentra extraña la invasión de forasteros que van a alimentarse o a descansar a la casa con la llegada del tren y del posterior establecimiento de la Compañía Bananera e incluso se escandaliza de que uno de los visitantes pretenda pagar por la comida.

Esa proporcionalidad directa entre valores y dimensiones se funda en la confianza excepcional en el espacio y el tiempo terrestes, en la misma naturaleza, y en la percepción de la profunda unidad orgánica existente entre el género humano y la naturaleza. Sólo la ausencia total de desconfianza hacia los demás seres humanos puede restituir la comunión íntima del hombre con la naturaleza, en otras palabras, la comunión del cuerpo orgánico del hombre genérico con su cuerpo inorgánico —la tierra y el tiempo—. Por esta razón, *Cien años de soledad* pertenece a ese tipo de novelas de vastas extensiones espaciotemporales y lejanías. José Arcadio «le había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo» y Macondo fue fundado «para no tener que emprender el camino de regreso», tras una travesía de sierra que duraba «veintiséis meses».

Pero la proporcionalidad directa carece por completo en García Márquez del carácter ingenuo que le otorgan la épica y el folclore —tampoco existe

ese carácter ingenuo en Rabelais—. Esta orientación se contrapone a la modernidad antinatural con sus tendencias destructoras y degradantes de la sociedad y de la naturaleza, de la misma manera que Rabelais, se orienta polémicamente hacia la verticalidad medieval. Pero esta orientación sufre un tratamiento distinto: mientras Rabelais emprende la tarea de depurar el mundo de elementos nocivos —de la concepción del mundo del más allá, de la jerarquización rígida, del contagio de la *antiphisis* que lo ha impregnado—, García Márquez nos cuenta como la aldea prodigiosa levantada más allá de toda mezquindad espiritual y material va sucumbiendo al avance fatal del monetarismo y la depravación consiguiente, a la que a duras penas resiste una estirpe cada vez más degenerada.

En *Cien años de soledad* la visión de la utopía es mucho menos ingenua que en *Gargantúa y Pantagruel.* No ha de entenderse que la visión utópica de Rabelais sea ingenua, sin más. No, no hay en Rabelais una visión escatológica del futuro. El futuro no está radicalmente separado del presente, sino que vive en la acción crítica frente a los valores de la jerarquía medieval. El futuro vive en la lucha con el pasado. La diferencia con el mundo de García Márquez estriba en que el futuro hacia el que se proyecta José Arcadio Buendía no ha de luchar sólo con el pasado, sino también con las tendencias del presente que se fundan en razones económicas y razones de Estado. En estas condiciones hay menos motivos para el optimismo. José Arcadio Buendía añora los «nuevos inventos», no vive más que para ellos, pero esos inventos, o bien decepcionan a los habitantes de Macondo —como ocurre con el cine o el gramófono— o bien introducen grandes males —como es el caso del ferrocarril—. ¿Hay en ello una «crisis» de la utopía como ha escrito José Antonio Castro (1972)? No. No hay lugar para una utopía escatológica, pero el anhelo de futuro de los Buendía les lleva a formas diversas de rebeldía —si bien la estirpe degenera y se adapta en forma creciente al conformismo, algo que sólo parece notar el coronel Aureliano Buendía—. Y no sólo la rebeldía es una escapatoria para la realidad degradante. La propia verdad del tiempo de los Buendía da una esperanza al futuro. José Arcadio Segundo y el pequeño —y último— Aureliano alcanzan el secreto de su antepasado José Arcadio Buendía:

> En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor, ambos recordaban la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía, por tanto, astillarse y dejar en su cuarto una fracción eternizada (423).



Gracias a esta percepción prodigiosa a la que puede acceder la estirpe de los Buendía, un mundo maravilloso, armonioso, unitario, en el que «todo se sabe» y sólo caben nuevas formas de relación entre los hombres existe ya en la tierra.

Este tiempo que ha dejado una fracción astillada en el cuarto de Melquíades es la fuente del realismo fantástico. Las extraordinarias dimensiones del espacio y del tiempo en esta novela no se detienen ni siquiera ante el espacio y tiempo eternos. La presencia de este espacio-tiempo prodigioso sobre el que gira el espacio-tiempo de Macondo, destruye las vecindades corrientes y usuales entre las cosas y entre las ideas y crea vecindades nuevas e inesperadas. En esto consiste el ámbito de la aldea prodigiosa.

Pero ese tiempo eterno no sólo vive en el cuarto de Melquíades. Además de la genealogía de la eternidad que representan José Arcadio Buendía y los descendientes que se interesan por el cuartito del tiempo puro, también existe la versión prodigioso-utilitaria de Úrsula y de Petra Cotes. Ambas esferas, las del saber hermético y la productividad incesante, conforman la presencia del tiempo folclórico, el tiempo de la Edad de Oro —siempre contrapuesto al tiempo histórico—.

Sea como saber hermético, sea como productividad prodigiosa o, en último término, como concepción plenamente humana de la vida, el tiempo folclórico y su concepción de la vida operan señalando las relaciones falsas que los humanos y las cosas establecen en la sociedad moderna jerarquizada. Ideas y cosas están vinculadas por las falsas relaciones ideológicas de tipo jerárquico, unas relaciones que subordinan y desdibujan la auténtica naturaleza de las cosas. La desigualdad social inherente a la sociedad monetarista y al Estado, crea un entorno ideológico que no permite que las cosas y los seres humanos entren en contacto conforme a su materialidad viva. Cuando el coronel Aureliano Buendía vuelve triunfador a Macondo desconfía de todos sus semejantes incluidos sus familiares y amigos más próximos. Envuelto en vanidad y violencia militarista:

> Fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Úrsula, se le aproximara a menos de tres metros. En el centro del círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que él llegara, y en el cual sólo él podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo (241).

La intromisión del delirio de la guerra —la forma más salvaje de jerarquización— sólo es resistida por Úrsula, que afronta sin concesiones de ningún tipo la degeneración de Aureliano. El pensamiento individualista, las leyes y hábitos de la administración y el lenguaje mismo, cargado de milenios de cultura de la desigualdad, favorecen y auspician las relaciones sociales antinaturales y las relaciones falsas entre la palabra y el mundo. El mundo de los Buendía es incompatible con ese pensamiento monetarista y con esas

relaciones ideológicas antinaturales. Por ello, luchan para destruir la imagen antinatural del mundo, para romper las falsas relaciones jerárquicas entre las cosas y las ideas, para destruir las capas ideológicas sedimentadas por siglos de desigualdad. Luchar cada cual de acuerdo a sus fuerzas: el coronel Aureliano Buendía, promoviendo treinta y dos guerras; José Arcadio Segundo, dragando un río inútil; Aureliano Triste, construyendo el ferrocarril; Meme, amando a un *menestral*, que es arrojado de casa sin contemplaciones por Fernanda del Carpio y, posteriormente, convertido en un inválido (en una escena semejante al final de *Doña Perfecta* de Galdós, sólo que sin patetismo). Los últimos Buendía, los más débiles, se limitan a refugiarse en el cuarto de Melquíades y, luchando por el saber oculto de los manuscritos, también muestran su resistencia a ser engullidos por la realidad moderna, no en nombre del pasado, sino en el del futuro.

La confrontación entre el tiempo folclórico —que nunca es enteramente cíclico en esta novela a pesar de la presunción de Úrsula de que todo se repite— y el tiempo histórico, se expresa en esa necesidad de liberar todas las cosas, permitirles que entren en relaciones libres, propias de su naturaleza, crear nuevas vecindades y asociaciones, acelerar y combinar todo lo separado de manera falsa. En suma, se trata de revelar la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interna real.

Para resolver esa tarea en su dimensión positiva —la de proponer una nueva imagen del mundo— García Márquez se apoya en el folclore, en Sófocles y Rabelais. Para resolver la tarea negativa —la destrucción del mundo cosificado del monetarismo— dispone de la risa, de la dimensión paródica y antirretórica del lenguaje. Esa risa destruye las relaciones tradicionales y revela la vecindad directa, grosera, de lo que la gente separa y jerarquiza por medio de la mentira hipócrita.

Las series

El método de novelar que comparten Rabelais y García Márquez tiene en común la construcción de *series*, cadenas temáticas que expresan las nuevas vecindades que se instauran gracias a este método entre ideas y cosas. Cada serie tiene su lógica específica, sus dominantes. Todas se cruzan entre sí y todos los temas de la novela se desarrollan conforme a esas series. Las series fundamentales en *Cien años de soledad* son: el cuerpo, el olor, la imagen, la muerte, el sexo-amor, la comida, la soledad (y las correspondencias), el trabajo y los excrementos. Hay otras menos importantes.



El olor

El olor adquiere en *Cien años de soledad* una variada significación debido a la pluralidad de vecindades que le permite establecer ese espacio-tiempo folclórico e histórico que presenta la novela.

En ese espacio-tiempo, la comunicación (frente a la soledad) adquiere una relevancia extraordinaria —Aureliano «todo lo sabe»— y para conseguir el saber y la comunicación se ponen en marcha una variada gama de mecanismos: los presagios, los augurios, las muertes anunciadas —todo lo que sirve al destino—, en último término un sistema de correspondencias subterráneo que permite que todo suceda *por casualidad* y que los héroes auténticos todo lo sepan. El olor entra a formar parte de ese sistema de correspondencias y por ello puede ser utilizado como elemento principal de la imagen de un personaje o como elemento principal de la memoria.

Olor y muerte

El olor como imagen del personaje suele ser elemento central y único de caracterización: a las putas las suele acompañar «un olor a flores muertas»; a Melquíades lo singulariza el olor a mercurio. Úrsula dice de ese olor que es el olor del demonio y Melquíades le corrige, el demonio huele a azufre y no a solimán.

Aquel olor mordiente quedará para siempre en la memoria de Úrsula, vinculado al recuerdo de Melquíades. La última voluntad de Melquíades es que vaporicen mercurio durante tres días en su cuarto (149) (más adelante se nos dice que es para conservar el cuerpo, el olor de la eternidad), y su respiración agonizante «exhala un tufo de animal dormido». Esta vecindad entre el olor y la muerte la podemos ver también en la muerte de José Arcadio, el primogénito de los fundadores, cuyo cadáver desprende un insoportable olor a pólvora. Aquí el olor constituye un problema grotesco, pues da lugar a unos lavados inoperantes con «jabón y estropajo» primero, friegas con «sal y vinagre», «ceniza y limón», reposos en lejía, sazones de pimienta, comino y hojas de laurel, hervidos «de un día entero a fuego lento», para terminar en un ataúd gigante con una enorme losa encima que no consigue acabar con la pestilencia, pues «el cementerio siguió oliendo a pólvora muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón». Es la venganza del cadáver ante un crimen sin castigo. También la agonía de José Arcadio Buendía, el fundador, va acompañada de «un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie» (215-6).

Otro muerto con olor propio es don Fernando, el padre de Fernanda del Carpio, cuyo ataúd llega un día como si se tratara de un regalo a la casa de los Buendía. Éste es un olor pútrido —«la piel reventada en eructos pestilentes (290)»— como corresponde a un personaje que vive en la falsedad y de las apariencias. Páginas después, Aureliano Segundo se ríe de Fernanda, ante los encendidos elogios de ésta a su difunto padre, recordando que «cuando lo trajeron ya apestaba» (398).

El papel de augurio de una muerte lo cumple el olor en la casa de Rebeca, coronada por la «hedentina de la putrefacción» (294) y en la muerte de Úrsula, anunciada por el aturdimiento de la naturaleza que hace que las rosas huelan a quenopodio.

Olor y amor

Frente al entrecruzamiento de la serie del olor con el de la muerte tenemos también el cruce con la serie del amor-sexo. Este cruce va desde niveles elementales —las cartas de Pietro Crespi a Rebeca van perfumadas, la primera madre de uno de los diecisiete Aurelianos aparece como «una mujer exuberante, perfumada de jazmines»— a otros más complejos. El mismo Pietro Crespi es recordado por Amaranta con olor a espliego, y de Amaranta se dice «que iba arrastrando hacia la muerte el fragante y agusanado guayabal de amor», en alusión a su virginidad atormentada (351). Pero el olor más poderoso es el que exhala Remedios la Bella, un olor natural (no la artificiosidad del perfume) que ocasiona un trastorno amoroso tal que los muertos no pueden librarse de ese tormento. La leyenda dice de ella que no es el suyo un olor sexual, sino un «flujo mortal». Y efectivamente a alguno de sus numerosos admiradores le cuesta la vida. En Remedios la Bella el olor unifica amor y muerte.

En otros casos el olor es motivo de recuerdo, recuerdo idealizado de Amaranta Úrsula que añora la casa familiar «perfumada de orégano»; o Fernanda del Carpio, que añora su juventud poniéndose aquel disfraz de reina con el que conoció Macondo y recuperando el olor de las botas del militar que fue a buscarla a su casa para aquel carnaval sangriento. Y el cuarto de Melquíades tiene el «olor de recuerdos podridos» (318).

Olores comunes

Otros olores pertenecen a actividades cotidianas y no parece haber en ellos nada extraordinario. El coronel Aureliano Buendía preso huele a «re-



baño»; Mauricio Babilonia, mecánico, es un «hombre oloroso a aceite de motor» (361). Los regimientos que llegan a Macondo para reprimir la huelga «tenían un olor de carnaza macerada por el sol» (376). José Arcadio Segundo, herido, encuentra refugio llevado por el olor vital del café y el olor de setenta y dos bacinillas produce una pestilencia, varias veces recordada, en el cuarto de Melquíades. Incluso Meme llega a creer que las mariposas amarillas que acompañan a Mauricio Babilonia lo hacen por el olor de la pintura del taller.

Un caso inesperadamente práctico del olor es el auxilio que Úrsula, ya anciana, recibe de los olores para compensar su ceguera. Gracias a los olores sigue viendo y, sobre todo, ve al último José Arcadio, destinado a ser Papa, gracias a la «fragancia de agua florida» con la que lo señala y sigue por toda la casa.

Esta «fragancia de agua florida» acompaña a José Arcadio, ya adulto y fracasado, como una señal indeleble, la del destino que burló. Le queda siempre la «fragancia de un Papa». A su regreso a Macondo, perfuma la alberca con sales, y, en el desvarío de su oscura relación con los jovencitos que terminan asesinándolo, celebra una auténtica saturnal con la alberca llena de fragantes burbujas de champán, lujo que si no es propio de un Papa sí tiene el innegable sello de la decadencia imperial e imparable de la estirpe.

Más allá de los diferentes cruces de la serie del olor con otras series y su mayor o menor productividad semántica, es preciso reconocer el factor dominante de esta serie que es, por otra parte, común a las demás series, pues en él se funda el peso de la arquitectura de la novela: *no hay señal sin sentido.*

A diferencia de la estética del tipo de novela que expresa la vida social cotidiana, la del auténtico tiempo estancado —la de la simple repetición de lo corriente—, pienso en novelas como *La colmena,* novelas que carecen de acontecimientos, en las que todo es banal, en *Cien años de soledad* tenemos la estética diametralmente opuesta de lo extraordinario, de lo extraordinario ingenuo, si se quiere, en la que nada es banal, todo adquiere unas dimensiones insospechadas, *por casualidad,* una casualidad posible por las nuevas vecindades que se establecen en la aldea fantástica, poblada de prodigios.

En esta estética se funden elementos folclóricos e históricos. Los folclóricos pierden su ingenuidad. Y los históricos pierden las rígidas fronteras del tiempo individual —las fronteras entre vida/trabajo/rito— y ganan el lenguaje renovado de las nuevas imágenes, generadas en las asociaciones folclóricas recuperadas[4].

[4] *Carlos Blanco Aguinaga (1975, pp. 27-50) fue el primero en señalar la antinomia entre historia y mito en un sentido a la vez próximo y distante al análisis que expongo en estas páginas. Próximo porque reivindica el papel dominante de la historia frente al mito, y la superficialidad de la corriente mitocrítica. Pero, al mismo tiempo, distante, porque la valoración que hace de* Cien años de soledad *queda marcada por la polémica que en los años setenta sostenían los críticos sociologistas frente al inmanentismo estructuralista. Con todo, más allá de la lucha de ideas efímera, hay en este estudio una visión profunda y certera de los grandes problemas de esta novela.*



La ruptura del futuro

Y, para terminar, me referiré a ese título un tanto hermético de «la ruptura del futuro». «El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, implica una ruptura»: la destrucción de la sociedad basada en la desigualdad de los hombres. Esa destrucción se realiza a través de un acto eminentemente histórico: «la crítica convertida en un acto revolucionario» —son palabras de Octavio Paz (1974, 60- 62)—.

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Esa imagen desiderativa, como diría Ernst Bloch, concibe la existencia de una edad de oro anterior a la historia —el tiempo folclórico—, pero la novedad de esa actitud consiste en liberarla de la ciclicidad temporal ciega. El regreso a la edad dorada, la conquista de la utopía, no será la simple consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de las ideas. Sólo la conciencia puede inventar e instalar en la historia esa imagen desiderativa de la reconciliación con la naturaleza.

El principio revolucionario de la conquista de la utopía es el principio de la doble oposición a la modernidad desnaturalizadora —el individualismo— y a la ciclicidad esclavizadora —el dogmatismo—. Y es el principio de la íntima fusión del tiempo histórico de la modernidad con el tiempo mítico del folclore: es el principio de la ruptura del futuro.

Luis Beltrán Almería

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1975) *Teoría y estética de la novela,* Madrid: Taurus, 1989.

——— (1979) *Estética de la creación verbal,* México: Siglo XXI eds., 1982.

BELL-VILLADA, G. (1990) *García Márquez. The Man and His Work,* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

BLANCO AGUINAGA, C. (1975) «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en *De mitólogos y novelistas,* Madrid: Turner, págs. 27-50.

CASTRO, J. A. (1972) «Cien años de soledad o la crisis de la utopía», en H. Giacoman (1972), págs. 267-77.

GIACOMAN, H., ed. (1972) *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra.* Long Island City: Las Américas.

EARLE, P. ed. (1981) *García Márquez,* Madrid: Taurus.

JOSET, J. (1984) *G. García Márquez: coetáneo de la eternidad,* Amsterdam: Rodopi.

LERNER, I. (1969) «A propósito de *Cien años de soledad*», en H. Giacoman (1972), págs. 249-65.

PAZ, O. (1974) *Los hijos del limo.* Barcelona: Seix-Barral.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1972) «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», en H. Giacoman (1972).

TODOROV (1978) «Macondo en París», en P. Earle (1981), págs. 104-113.

VARGAS LLOSA, M. (1971) *García Márquez: historia de un deicidio,* Barcelona: Barral Ed.



Sub-rosa: la verdad fingida de *Crónica de una muerte anunciada*

Un cuento al cuadrado

Muchos años después, ante la página en blanco, el escritor Gabriel García Márquez había de recordar aquel lunes aciago en que su amigo Santiago Nasar le sustituyó bajo el cuchillo de los vengadores... ¿Sí o no? Sí y no. Basta, en efecto, con que la declaración de esta hipotética verdad sea objeto de un relato sedicente e insistentemente novelesco, como lo es *Crónica de una muerte anunciada,* para que resulte (casi) imposible comprobarla.

El hecho ocurrió el 22 de enero de 1951, en Sucre (Colombia): ese día, Cayetano Gentile Chimento moría a manos de Víctor Chica Salas como causante de la deshonra de la hermana de éste, Margarita, descubierta la noche de bodas por su marido, Miguel Reyes Palencia, quien, por esta razón, la devolvió a su madre esa misma madrugada. Fue un crimen sin misterios ni complicaciones, común en sus motivos, circunstancias y ejecución.

Treinta años después, el 28 de abril de 1981, se publican no una sino dos crónicas sobre el suceso: una por Gabriel García Márquez, en Colombia, México, Argentina y España simultáneamente: *Crónica de una muerte anunciada;* otra a cargo de dos periodistas, Julio Roca y Camilo Calderón, en exclusiva para el número inaugural del semanario colombiano *Al Día,* titulada «García Márquez lo vio morir»[1].

Probablemente fue el mismo García Márquez quien, de un modo u otro[2], insinuó a los periodistas su tarea reporteril, pues estos acaban así su trabajo:

> García Márquez ha enriquecido y dramatizado la realidad. Y desearíamos que este reportaje pudiera servir a los lectores para descubrir por sí mismos cuáles son las

[1] *Julio Roca y Camilo Calderón, «García Márquez lo vio morir»,* Al Día *(Bogotá), n.º 1 (28 de abril de 1981): 52-60 y 108.*

[2] *Se habían publicado unos extractos de la novela pocas semanas antes.*



diferencias y cuáles los elementos nuevos con que el autor ha estructurado tan rigurosamente su historia[3].

A los pocos días, el novelista declararía en México: «Lo que a mí me interesa, y creo que debe interesar a los críticos, es la comparación entre la realidad y la obra literaria». Y pasa entonces a puntualizar:

La novela apareció el lunes y una revista de Bogotá ya ha publicado un reportaje en el lugar donde ocurrieron los acontecimientos, con fotografías de los supuestos protagonistas. Han hecho un trabajo que periodísticamente creo que es excelente; pero hay una cosa formidable y es que el drama que los testigos contaron a los periodistas es totalmente distinto del de la novela. Quizá no sirva la palabra totalmente. El punto de partida es el mismo, pero la evolución es diferente. Tengo la pretensión de que el drama de mi libro es mejor, está más controlado, más estructurado[4].

En definitiva, lo que interesa no es la comparación entre la realidad y la obra literaria, como dice García Márquez, sino la comparación entre dos tipos de relato: el de los periodistas, que se lleva a cabo como si estuviera predeterminado —prefigurado o preescrito— por los sucesos narrados; y el del novelista, que se sabe en todo momento determinante de los hechos, aun cuando se presente también como si los hechos lo prefiguraran o preescribieran. Desde este punto de vista la comparación tiene especial interés no tanto para notar las diferencias entre ambas crónicas —que, ciertamente, son muchas— como para no olvidar la inherente diferencia categórica de sus detalles coincidentes. *Crónica de una muerte anunciada,* crónica verdadera o simulacro de crónica, aun cuando coincida con la realidad, no pierde por ello su carácter ficticio e incontrastable: es un relato no por fiel a los hechos menos imaginario y, al revés, no por fantástico menos histórico.

Todo ello resulta evidente, por más que no esté expresamente confesado, en la explicación que de la escritura de esta crónica dio García Márquez pocos meses después de publicada. En agosto de 1981 apareció en *El País* de Madrid un artículo en dos partes titulado «El cuento del cuento» que se presenta como la «verdadera historia» de *Crónica de una muerte anunciada.* No es otra cosa, sin embargo, que un tejido de estupendas fabulaciones que justifican ampliamente su irónico título de «cuento del cuento». Por lo demás, este recuento no atañe ni poco ni mucho a los hechos ocurridos aquel lunes de enero de 1951 sino a ese otro relato que los enmarca calladamente y desde el interior de la novela —capítulos II y IV—: el fabuloso idilio de Bayardo San Román y Ángela Vicario.

Según García Márquez, fue su compañero costeño, hoy fallecido, Álvaro Cepeda Samudio, quien un día le soltó:

«Tengo una vaina que le interesa», me dijo de pronto. «Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario». Tal como él lo esperaba, me quedé petrificado. «Están viviendo juntos en Manaure», prosiguió, «viejos y jodidos, pero felices». No tuvo que

[3] Obra citada, *pág. 108.*

[4] *Entrevista con Jesús Ceberio, «Gabriel García Márquez:* Crónica de una muerte anunciada *es mi mejor novela»,* El País *(Madrid), viernes 1 de mayo de 1981, pág. 29.*



decirme más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda... La revelación de Álvaro Cepeda Samudio en aquel domingo de Sabanilla me puso el mundo en orden. La vuelta de Bayardo San Román con Ángela Vicario era, sin duda, el final que faltaba. Todo estaba entonces muy claro: por mi afecto hacia la víctima, yo había pensado siempre que ésta era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un amor terrible[5].

Sin esa información, a la historia, esto es, a la realidad en su versión narrativa, «le faltaba una pata» que, dice García Márquez, «yo seguía buscando en la imaginación tratando de inventarla a la fuerza, sin pensar siquiera que también la vida lo estaba haciendo por su cuenta y con mejor ingenio»[6]. Salvo que la vida, claro está, no inventó precisamente eso que tan bien redondeaba el imaginario idilio novelesco. Como se desprende de la entrevista hecha al marido real por uno de los mismos periodistas a las pocas semanas del reportaje inicial[7], Margarita Chica Salas, la esposa devuelta, seguía viviendo sola en Sincelejo y aquél, después de haber intentado sin éxito anular su matrimonio en Colombia, se volvió a casar en la más permisiva Costa Rica con una tal Enriqueta Obregón, de la que tuvo doce hijos y en cuya compañía vive, hasta el día de hoy, en Barranquilla, trabajando como agente de seguros.

A quien tenga ocasión de leer esta segunda minicrónica no dejará de sorprenderle, además, el hecho de que su autor describa la visita hecha a Ángela Vicario para cerciorarse de la supuesta noticia que le dio su amigo con las mismas palabras usadas en la novela por el narrador en semejante circunstancia.

La crónica del crimen resulta, así, estar enmarcada, circunscrita, bien que desde su interior, por un relato fantástico que, a modo de fronteriza tierra de nadie, lo separa y distingue de la realidad misma. Y, a su vez, este relato aislante se encuentra inscrito en esa minicrónica adicional titulada «Cuento del cuento», que, por muy histórica que se diga, no es más que prolongación de un mismo tejido de circunstancias ficticias.

Lo que a García Márquez parece interesarle en su *Crónica de una muerte anunciada,* está visto, no es tanto autentificar la verdad o la mentira de unos hechos como asegurar el carácter simulado de su relato testimonial; esto es, la impertinencia de un contraste probatorio, judicial, con la realidad. No de otro modo cabe entender el tenor de la última observación del escritor en su «Cuento del cuento»:

A propósito: George Plimpton, en su entrevista histórica para *The Paris Review,* le preguntó a Ernest Hemingway si podría decir algo acerca del proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway contestó: «Si yo explicara cómo se hace eso, algunas veces sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación»[8].

La observación no fue óbice, sin embargo, para que en otra ocasión explicara a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza:

[5] *Gabriel García Márquez, «El cuento del cuento»,* El País *(Madrid), miércoles 26 de agosto y miércoles 2 de septiembre de 1981, págs. 7-8 y 9-10, respectivamente. La cita es de la página 7 de la primera entrega.*

[6] Ibídem.

[7] *Entrevista exclusiva con Julio Roca, «Sí. La devolví la noche de bodas»,* Al Día *(Bogotá), n.º 3 (12 de mayo de 1981): 23-27.*

[8] Obra citada, *pág. 10 de la segunda entrega.*

La solución [que me permitió escribir *Crónica de una muerte anunciada*] fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años descubría algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad[9].

¿Qué otra verdad puede ser ésa que constituye «la mejor fórmula literaria» y se sirve de mentiras tales como las señaladas, sino la clásica verdad del mentiroso, la del tipo «nosotros los cretenses mentimos siempre»? Engañar con la verdad al revés, sincerarse al mentir, parecen ser, en efecto, los propósitos de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*. Veamos cómo se las ingenia para llevarlo a cabo.

Un jardín de senderos que no se bifurcan

La Fatalidad es aquella fuerza sobrenatural a la que el individuo atribuye los actos que, de hecho, lleva él a cabo naturalísimamente, pero de cuya responsabilidad quiere desprenderse y en cuyo carácter, trascendente de lo individual, quiere ampararse. Esta fuerza sobrenatural, como su etimología indica, predice en todos los casos el hecho resultante, e, incluso, se podría decir que a eso limita su actuación. La predicción, sin embargo, puede ser, o conocida de antemano, o descubierta *a posteriori*. Profetizar o predecir un suceso es algo que, evidentemente, parece que ha de hacerse antes de haber ocurrido éste; pero la profecía, en fin de cuentas, no resultará haber sido tal sino una vez cumplida: las que no se cumplen no son verdaderas profecías o, en rigor, profecías, a secas. Es decir, la profecía, en realidad, se convalida retroactivamente desde el suceso profetizado. Cualquier suceso puede ser objeto de una profecía en ese caso, pues sólo por referencia a él se reconstruye ésta —aunque mejor sería decir que se construye o fabrica ésta originalmente—: siempre hacia atrás, pero para mejor volver hacia el suceso original.

Según esto, las profecías desdoblan el presente o existen dos veces: una como futuro, hasta tanto se cumplen; y otra como pasado, una vez ocurrido lo profetizado: un futuro dentro del pasado o futuro anterior que no es, sin embargo, más que el presente mismo. El único camino causal del suceso se recorre simultáneamente e ilusoriamente en dos sentidos contradictorios: uno como tachadura y al mismo tiempo confirmación del otro, visible bajo él. Una profecía es siempre, por tanto, una estructura doble, consistente en la coexistencia de dos miradas, recíprocamente exclusivas, sobre la causalidad única de un hecho único.

[9] *Gabriel García Márquez,* Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba *(Bogotá: La oveja negra, 1982), pág. 28.*



El acto predicente, pues, sin ser, ni mucho menos, prescindible, no es el que origina el desarrollo profético, sino que es producto de una manera particular de explicar(se), *a posteriori*, el hecho ocurrido. En esta perspectiva, la predicción es, más bien, una posdicción o, simplemente, una dicción, sin más, que, a partir del hecho consumado, se desdobla retroactivamente para presuponer su causa eficiente como antedicha, como predicción.

Esa (pre)supuesta (pre)dicción es, evidentemente, ficticia[10]. Se trata de un engaño, y un engaño muy particular, consistente en creerse engañado sin haberlo sido: un doble engaño, pues. Sus dos pasos son los siguientes: en un primer momento el individuo desdobla la causalidad (pasada o futura, recordada o prevista) en dos actuaciones: la propia y eficiente, a la que tacha de ineficaz, y otra ajena, pero en todo igual a la propia, a la que considera eficaz. Este primer desdoblamiento ficticio da lugar a una segunda ficción: la consistente en creer que la actuación ajena, a pesar de su eficacia, es sólo una imitación de la (ineficaz) actuación propia; es decir, en creer que no es uno mismo quien imita ineficazmente a la Fatalidad, sino ésta la que nos imita eficazmente, suplantándonos. Adviértase, en efecto, que, aun cuando la actuación propia se supone tendente a un resultado distinto del conseguido por la actuación ajena, resulta imposible distinguirlas, puesto que no es posible precisar ese hipotético resultado alternativo más que negativamente: su única definición se agota en no ser el resultado conseguido, sin más precisiones posibles. La realidad eficaz atribuida a la Fatalidad se considera así dúplice o engañosa, mientras que la realidad ineficaz, la propia, se tiene por engañada y original. Claro está, sin embargo, que es esta última la verdaderamente ilusoria en tanto que ineficaz y simplemente negativa, es decir, inexistente, y que es la otra, la real, en tanto que eficaz y positiva: la Fatalidad, como doble engañoso del individuo, es el doble de una ficción, un falso doble, el engaño de un engaño. Es, finalmente, el modo de dar sentido a la idiotez insignificante de lo real mediante la finta de considerar que ya tenía sentido antes de ocurrir —de ahí la predicción (tácita o expresa)—, un sentido atribuible a una voluntad ajena y superior llamada, según los casos, Dios, Destino, Fatalidad, etc.: productos todos del desdoblamiento fantasmal de la actuación propia, para que en ella se manifieste una voluntad que transcienda al individuo.

Esta es, sin duda, la pauta de conducta atribuida por el novelista a los hermanos Vicario y, a través de ellos, al pueblo entero: su agente trascendental es el código del honor, un protocolo de conducta que no sería tal de no ser obedecido, es decir, cuya existencia depende de su cumplimiento.

[10] *Véase el inteligente y muy ameno ensayo de Clément Rosset sobre este tema,* Le Réel et son double. Essai sur l'illusion *(París: Gallimard, 1976),* passim.

«Matarás a tu ofensor...»

En vista de lo antedicho conviene precisar que el repetido anuncio que de la muerte de Santiago Nasar hacen los hermanos no es el verdadero origen de la profecía de muerte, no es la predicción misma. Este anuncio es, por un lado, un repetido intento (ficticio) de evitar el cumplimiento de un anuncio profético ya existente, y, por otro, una verdadera convocatoria o llamamiento al pueblo para que coparticipe en su cumplimiento. No en vano, en efecto, los hermanos se llaman Pedro y Pablo, como los dos principales apóstoles y primeros sacerdotes de la Iglesia; esto es, de una congregación de fieles para la repetición unánime del sacrificio de la misa. Por ello es, sin duda, por lo que se apellidan, además, Vicario: representantes o sustitutos del pueblo entero. Y por ello, también, son de profesión sacrificadora, o sea, matarifes.

El carácter simbólico de la nomenclatura usada en la novela es demasiado evidente para insistir en él más largamente, pero se impone una última precisión: el verdadero anuncio profético está a cargo de quien pro-nuncia el nombre de la víctima, Ángela, que es a quien, por su nombre, le compete etimológicamente esta función. De quién sea, sin embargo, la voluntad que este «ángel del Señor» anuncia, esto es, quién sea su verdadero autor o señor, constituye el intrigante misterio que el novelista sugiere que llamemos Fatalidad, a falta de más precisa identificación. En cualquier caso, la fallida visita del nuncio religioso, el obispo español, parece indicar que no se trata del Dios de los cristianos. Este, en la persona de su representante en la Tierra, se limita a bendecir, desde lejos y distraídamente, un sacrificio laico —si es que esto es posible— ya en marcha o a punto de producirse.

La pronunciación del nombre de la víctima por Ángela Vicario tiene carácter de veredicto. En efecto, el código del honor que así se pone en marcha da a sus palabras valor de sentencia —predicente, como todas las sentencias— según un código penal que preceptúa o predice la muerte del ofensor a manos del ofendido: la reparación de la vertida sangre virginal mediante el derramamiento de la sangre criminal.

Se trata de un código abundantemente escrito y reescrito en la literatura clásica castellana y, particularmente, en el Calderón de los conocidos dramas de honor: *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra,* por ejemplo. En ellos Calderón, como todos saben, trata del doloroso dilema que esta obligación codificada plantea al individuo: venganza o deshonor, es decir, muerte moral o muerte social. *Crónica de una muerte anunciada* aborda el tema, sin embargo, desde otro punto de vista y con otros propósitos, pues en ella no se trata de elección entre tales males alternativos. Los hermanos Vicario no sufren de indecisión causada por obligaciones antagóni-



cas, como no sufrirán tampoco las consecuencias, igualmente detestables, de elegir entre una u otra desgracia. Para ellos la obligación vengadora no ofrece duda. Bien es verdad que hasta el último momento dicen querer evitarla, pero no porque la cuestionen alternativamente: sus ambiguos intentos frustrados, ya se ha dicho, resaltan la imposibilidad de substraerse a la venganza; así como la clásica paradoja profética de que sus acciones obstaculizadoras sean en realidad el modo idóneo de llevar a cabo la profecía.

Todo ello apunta, para seguir con Calderón, más a su *La vida es sueño* que a los dramas de honor. O, mejor dicho, a un híbrido de ambos, en el que la profecía dimanara del código del honor en vez de hacerlo de un código astrológico. Dos tragedias especialmente admiradas por García Márquez señalan una diferencia análoga a la existente entre las comedias de Calderón: *Antígona*, la tragedia del deber, y *Edipo, rey*, la tragedia del Destino. Es esta última, naturalmente, la que más concomitancias tiene con *Crónica de una muerte anunciada*, mas tampoco en este caso estamos ante una imitación sumisa del modelo. Este es, más bien, la formulación paradigmática cuyas limitaciones inherentes García Márquez se propone remediar: «La novela policíaca genial», había dicho en una ocasión el escritor, «es el *Edipo, rey* de Sófocles, porque es el investigador quien descubre que es él mismo el asesino». A ello añadía, a renglón seguido: «Lo único fastidioso de la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio»[11].

La necesidad del absurdo

Ahora bien, en *Crónica de una muerte anunciada* no parece haber misterio alguno, sino claridad meridiana. A la pregunta ¿por qué muere Santiago Nasar? parece que ha de contestarse sin duda alguna: porque la Fatalidad le eligió como víctima para un sacrificio ritual comunitario. Tan evidente es el carácter ineluctable de su muerte que, fascinados —y en esta fascinación los lectores se asemejan a los matadores— por lo riguroso de la profecía y de la obligación codificada, tendemos a pasar por alto un hecho igualmente evidente en la novela: que Santiago Nasar no fue, con toda probabilidad, culpable de la ofensa de que se le acusa, y que, por tanto, murió por equivocación.

Recuérdese que una de las invenciones novelescas más llamativas de *Crónica de una muerte anunciada* es la relativa a la desconocida identidad del (verdadero) culpable de la deshonra de Ángela Vicario y, por ende, de causa en efecto, del individuo a quien el muerto reemplazó. De hecho, no hubo misterio alguno sobre este punto —aunque así lo indique el reportaje

[11] *Entrevista concedida a Manuel Pereira para* Bohemia *(La Habana) en 1979 y reproducida en* Magazine Littéraire *(París), n.º 178 (noviembre de 1981) bajo el título «Dix mille ans de littérature», págs. 20-25.*



periodístico de *Al Día*, dejándose influir, sin duda, por la insistencia con que en su novela García Márquez reitera la duda. En ella el misterio original se espesa hasta el punto de darse por cierto que, fuera quien fuera, quien resulta la víctima no pudo ser el responsable. Por ello es por lo que no deja de sorprender que esta intrigante incógnita no haya inquietado a nadie. Así, al menos, lo afirma el narrador:

> Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad[12].

Con este reconcomio se estuvo desviviendo el escritor durante años hasta, por lo visto, resolverlo mediante la escritura de su crónica: «el muerto le penaba», afirma una entrevistadora, citando a García Márquez,

> peor que mis constantes dolores de dientes y de muelas, que no sé por qué no me resigno a sacar de una vez, como me he sacado ahora a Santiago Nasar de un prolongado, agonizante, pero efectivo plumazo[13].

En *Crónica de una muerte anunciada* cada uno de los participantes —incluido, sobre todo, el anónimo narrador— ocupa, en efecto, el lugar y asume la misión que le tenía reservada la Fatalidad. Pero sería más cercano a la verdad decir que *Crónica de una muerte anunciada* reorganiza de tal manera el suceso histórico, que la evidente impersonalidad de lo fatal llena el vacío creado por la oculta personalidad del verdadero culpable: la impersonalidad se equipara a la personalidad desconocida, transcendiéndola de paso. De eso es de lo que la novela pretende convencernos al sugerir el sensato razonamiento de que ante lo irremediable de cualquier muerte, interesa más saber cómo se produjo, sus preparativos y su ejecución, que saber si debería o no haberse producido. ¿Qué importancia, en efecto, puede tener para nadie la averiguación de un hipotético quién-debía-morir-en-su-lugar, un no-hecho, ante la imperiosa necesidad de entender cómo pudo ocurrir lo indudablemente ocurrido, lo irreparable? ¿Acaso nó explica la Fatalidad cumplidamente cómo se llevó a cabo la ejecución con completa independencia de las razones que, de ordinario, justifican (o impiden) una ejecución, a saber, la culpabilidad (o la inocencia) de la víctima?

Así planteada la cuestión, fácil es advertir que el esquema fatalista adoptado por *Crónica de una muerte anunciada* sólo consigue una explicación satisfactoria de la muerte de Santiago Nasar en la medida en que ésta es absurda, es decir, injustificable por falta de culpabilidad probada o indudable; no, pues, en la medida en que se olvida o se pasa por alto la culpabilidad de Santiago Nasar, sino, al revés, en la medida en que el recuerdo

[12] *Gabriel García Márquez,* Crónica de una muerte anunciada *(Barcelona: Bruguera. 13.ª edición: septiembre de 1983), pág. 154. Las demás citas de la novela se hacen por el número de página de esta edición.*

[13] *Entrevista con Graciela Romero,* «Crónica de una muerte anunciada. *García Márquez. Fui testigo del crimen»,* HOY: La verdad sin compromisos *(Santiago de Chile), Año V, n.º 212 (12-18 de agosto de 1981), pág. 30.*



y la certeza de su inocencia aumentan la pertinencia de la alternativa explicación fatalista.

Se dirá que de haber sido Santiago Nasar culpable de la ofensa habría muerto de igual modo: el desarrollo de su ejecución se habría producido por los mismos pasos y mediante las mismas casualidades. Mas, entonces, esa Fatalidad habría sido diferente, menos fatal —si es que cabe disminución en esta materia— en cuanto justificada; es decir, en cuanto coincidente con una correspondencia, que estamos acostumbrados a considerar pertinente, entre culpa y castigo: Fatalidad no habría sido sino el nombre de la Justicia.

La Fatalidad es tanto más fatal cuanto que no es justa ni injusta, sino ajena a ambas nociones. De ahí que la ignorancia de la culpabilidad o la inocencia del muerto, en vez de ser un detalle accesorio en la explicación de su muerte, sea, al contrario, el fundamento que da fuerza convincente, rigor ejemplar, a la explicación fatalista.

La Fatalidad no sólo explica cumplidamente por qué muere Santiago Nasar, sino que también explica —o implica, más bien— la razón de que sea él y no otro quien así muera; esto es, por qué muere un inocente en vez del culpable; a causa de un desastroso equívoco que el desconocido culpable no tuvo ocasión, o intención, de deshacer; que la rigurosa relojería de lo fatal impide corregir; y cuya aclaración, en fin de cuentas, resulta impertinente. Para concluir, en *Crónica de una muerte anunciada* la Fatalidad no anula el misterio de esa desconocida identidad, sino que lo presupone como condición de su propia existencia.

Un secreto por otro

La otra cara de este engañoso desinterés novelesco por la culpabilidad o inocencia de la víctima es el segundo de sus inexistentes misterios, el de la identidad del verdadero culpable. ¿Quién mató a Santiago Nasar? Los hermanos Vicario, sin duda; el pueblo entero, quizás. Conocidos son los ambiguos intentos, fallidos en todos los casos, de los personajes de la novela para «evitar» uno tras otro la muerte de Santiago Nasar. Todos, en efecto, habían de fallar, puesto que se dicen sometidos a la fuerza de la Fatalidad, cuya lógica interna, ya se sabe, convierte el acto de esquiva en acto eficaz. Sólo un remedio olvidan todos, el único que habría sido verdaderamente eficaz: el de señalar que el destino de Santiago Nasar no era *su* destino; es decir, el de exculparle de la ofensa que se le achaca y atribuirsela a su verdadero autor.

¿Quién conocía la identidad del culpable? ¿Quién la calló? ¿Quién, en última instancia, fue el responsable de la puesta en marcha de esa implacable e impersonal máquina de muerte?

No es verosímil que, salvo Ángela Vicario —cuyo nombre, como ya se ha dicho, indica su carácter de mero portavoz—, nadie en el pueblo pudiera conocer esa oculta identidad, ni, por tanto, ofrecer tal decisivo remedio. Nadie, es claro, excepto el ofensor mismo. Mas a éste le iba la vida en el silencio, pues exonerar así a Santiago Nasar y morir él mismo habría sido todo uno.

De los personajes mencionados en la novela los únicos, se nos asegura, que no oyeron el anuncio de muerte de Santiago Nasar, la falsa acusación, y no tuvieron, por tanto, oportunidad de desoírla o de intentar atajar su ejecución, siquiera inútilmente, fueron el padre y las hermanas de Ángela Vicario, su marido y el anónimo «yo» del relato, el primo de Ángela Vicario. Evidentemente, de una lista de posibles culpables hay que descartarlos a todos menos al último de ellos. ¿Quién es este curioso personaje sin nombre, pero de tan indudable identidad?

La verdad narrativa obligaba al cronista/narrador a usar la primera persona por cuanto, como relator, tenía que haber sido antes investigador de los hechos. A lo que esta fidelidad narrativa no le obligaba, en cambio, era a confesarse testigo y, menos aún, partícipe en ellos. No es verdad, sin embargo, que García Márquez haya sido ninguna de estas dos cosas: no estuvo presente durante el suceso. Según su hermano Luis Enrique, que sí estuvo presente,

> no es cierto, como se ha dicho, que Gabito haya visto morir a Cayetano. Gabito ni siquiera se encontraba en Sucre aquel día: estaba en Cartagena, donde era profesor de castellano en el Colegio Departamental Anexo a la Universidad de Cartagena. Y escribía crónicas en *El Universal.* Estudiaba Derecho[14].

Esta adicional patraña narrativa es de un cariz más inquietante que las ya señaladas acerca de la conducta del investigador; especialmente cuando se recuerda la razón por la que este anónimo participante, el único cuya conducta no parece haber tenido consecuencia alguna para Santiago Nasar, se mantiene al margen del crimen: ignora tanto su anuncio como su ejecución porque

> María Alejandrina Cervantes había dejado sin tranca la puerta de la casa. Me despedí de mi hermano, atravesé el corredor donde dormían los gatos de las mulatas amontonados entre los tulipanes y empujé sin tocar la puerta del dormitorio. Las luces estaban apagadas, pero tan pronto como entré percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos de leoparda insomne en la oscuridad, y después no volví a saber de mí mismo hasta que empezaron a sonar las campanas[15].

Es ésta una primicia testimonial que hasta ahora mismo todos desconocían. Mejor dicho, lo que se ignoraba era que aquella madrugada pasada

[14] *Entrevista de Luis Enrique García Márquez con Juan Gossain para* El Heraldo *(Barranquilla); reproducida en 3 partes bajo el título general «Una novela con testigos presenciales: La realidad de la muerte anunciada» en* El espectador *(Bogotá), 10, 11 y 12 de mayo de 1981. La cita es la segunda entrega, subtitulada «Hermano de Gabo recuerda el día trágico».*

[15] Obra citada, *págs. 110-111.*



en los brazos de esta mujer, antiguo objeto de los apasionados amores de Santiago Nasar, a consecuencia de los cuales «siguieron vinculados por un afecto serio, pero sin el desorden del amor, y ella le tenía tanto respeto que no se volvió a acostar con nadie si él estaba presente»[16]; que aquella reunión, digo, hubiera sido parte de un secreto celosamente guardado. Pero nos enteramos inmediatamente de ello, pues, a renglón seguido de las últimas palabras transcritas, confiesa el narrador:

> En aquellas últimas vacaciones nos despachaba temprano con el pretexto inverosímil de que estaba cansada, pero dejaba la puerta sin tranca y una luz encendida en el corredor para que volviera yo a entrar en secreto[17].

El secreto es de monta, tanto más si se empareja con otro «secreto» que el narrador ha puesto en duda no mucho antes:

> Tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar... Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetirlo muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir y menos un secreto tan grande[18].

Nadie podía creer tampoco, sin duda, que el narrador tuviera sin compartir un secreto tan importante como el de estar reemplazando a su amigo Santiago Nasar en los brazos de su antigua amante. Este carácter recíprocamente sustitutivo salta tanto a la vista que parece indicar que mientras el inexistente secreto de Santiago Nasar es «revelado» con consecuencias fatales, el hasta ahora no revelado, pero verdadero, secreto del narrador, logró justamente lo contrario: cuando menos, convertirle en el único personaje totalmente irresponsable del crimen; cuando más, librarle de la muerte.

Se objetará que es posible que el narrador no hubiera podido salvar a su amigo porque tampoco él conociera la identidad del verdadero responsable; o que, aun cuando la conociera, su ignorancia del peligro y, por tanto, de la necesidad del remedio, se debió a una casualidad más, similar a las muchas que inhabilitan a los demás participantes; incluso que, de haber oído el anuncio y haber querido hacer algo, su ayuda podría haber sido igualmente ineficaz. Todo ello es posible. Sin embargo, que no sepamos a ciencia cierta lo que él habría podido hacer convierte a su conducta en distinta de la de todos los demás: que en un acontecimiento en el que las de todos estos son, paladinamente, eficaces o ineficaces, haya una, la suya, tan evidentemente ambigua, tan casualmente desconocida, invita a toda clase de especulaciones y, muy especialmente, a preguntarse si, en su inacción misma, no habrá sido ésa, la suya, la más decisiva de todas.

Porque, una de dos: o el primo de Ángela Vicario no es responsable de la deshonra de ésta, en cuyo caso su pasividad y su ignorancia durante

[16] Ibídem, *pág. 106.*
[17] Ibídem, *pág. 106.*
[18] Ibídem, *págs. 68-69.*

el suceso no tienen significancia alguna —pero ambas son, como ya se ha visto, poco o nada verosímiles—; o sí es responsable de la deshonra que pone en marcha la venganza criminal, en cuyo caso lo que le impide evitarla (y morir) es también una casualidad fatal. Es decir, su culpabilidad, aun cuando verosímil, no deja nunca de ser equívoca: no permite determinar si su decisivo silencio es voluntario o involuntario. Si voluntario, no hubo fatalidad verdadera, pero sí el engaño de hacernos creer que la hubo. Si involuntario, sí hubo fatalidad, pero entonces se trata, como siempre, de un autoengaño interesado igual al de los matadores: este anónimo amigo se habría desdoblado fantasmalmente, achacando su silencio o inacción a un causante desconocido, la Fatalidad, para considerarse a sí mismo causante involuntario. En ambos casos la (in)voluntariedad del silencio —pues en eso consiste la conducta que mata al inocente amigo— es atribuida a otro como doble del sujeto individual.

Espejeos, espejismos

Si este sujeto fuera un personaje cualquiera de la novela, no podrían pasar de aquí las especulaciones acerca de la consciencia o inconsciencia de su propio desdoblamiento, es decir, acerca de su responsabilidad. Pero se trata del narrador mismo. La relación especular que la primera persona del relato establece entre actor y narrador permite las siguientes deducciones adicionales.

Cuando el narrador no despeja la incógnita acerca de la voluntariedad o involuntariedad de su silencio como actor, lo que está haciendo, en realidad, es permitirla o, más bien, crearla con plena voluntariedad: está mintiendo, por omisión, al silenciar actualmente ese (des)conocimiento en el pasado. Mas este mentiroso silencio narrativo, al repetir y prolongar el silencio actor, no hace sino reproducir —en todas sus acepciones: repetir, imitar, representar, etc.—, en otro ámbito, la anterior situación de equívoca duplicación fantasmal de sí mismo: ahora reproducida a modo de reflejo especular en la relación del narrador en primera persona con el autor titular del libro. En esta nueva pareja se da, en efecto, la misma duplicidad irresoluble de antes: si el mentiroso narrador coincide con el autor, es que éste miente también al crear un cronista mentiroso; si, en cambio, no coincide con él, es decir, si el narrador es una ficción distinta del autor, éste vuelve a mentir, pues no sólo le hace hablar en primera persona sino que, implícitamente, le presta su propio nombre. En ambos casos estamos ante un desdoblamiento tan engañoso como el desdoblamiento fatal: en el primero, ante un narrador que duplica al autor engañosamente *como si* fuera



su Fatalidad; en el segundo, ante un autor que actúa *como si* fuera la Fatalidad del narrador la misma duplicación, pero invertida.

La alternativa narrativa refleja fielmente la alternativa narrada en toda su ambivalencia como Fatalidad (engañosa) conocida o desconocida. La diferencia esencial al nivel de la narración estriba en que en ésta, y no en la acción, se trata siempre de una actividad que consiste, precisamente, en un desdoblamiento engañoso. La singularidad, idiotez o unicidad de la narración es la duplicidad misma: la producción narrativa no puede ser otra cosa que una reproducción.

Así, pues, el desdoblamiento engañoso, optativo al nivel de la acción fatalista, resulta obligatorio al nivel de la narración. Por tanto, optativo es, también, el reflejar uno en otro. Mas, cuando se crea este reflejo, se hace conscientemente —a menos de querer suponer por parte del autor una docta ignorancia que sería demasiado inverosímil en el caso de García Márquez, autor cervantescamente sabio, si los hay.

Por simples correspondencias especulares se puede deducir entonces que el conocimiento por parte de ese autor-que-lleva-el-nombre-de-Gabriel-García-Márquez implica por parte del anónimo actor el conocimiento de la eficacia de su silencio, y, en consecuencia, que «García Márquez» —así, entrecomillado, para dejar de lado su identidad con el García Márquez de carne y hueso (cuestión que, sin ser imposible, llevaría más tiempo sustentar)— fue, según *Crónica de una muerte anunciada,* el responsable de la muerte de su amigo Santiago Nasar.

Esta es la solución, pero solución implícita nada más, digna del Edgar Allan Poe de *La carta robada,* con que esta novela de amor y de muerte, de misterio y fatalidad, corrige el antedicho «defecto» edípico-policíaco de la responsabilidad unívoca e indudable. Lo hace, en realidad, mediante una repetición callada del mismo con la que, jugando con el tema de la sabia ceguera, que tanta importancia tiene para Edipo, pone cegadoramente ante los ojos del lector aquello mismo que le quiere ocultar: que el investigador es, él mismo, el criminal.

Una última observación: la sutileza de esta tan colombiana y entretenida «mamadura de gallo» no dejará de recordar al lector asiduo de García Márquez la diabólica escapatoria de Patricio Kelly, aquel espía que el escritor tanto admiraba y cuyo éxito, decía él en una antigua crónica, se cifraba en que había estado únicamente «protegido por el hecho cierto y comprobado de que nadie lo habría creído tan audaz» [19]

Gonzalo Díaz-Migoyo

[19] *Gabriel García Márquez, «Kelly sale de la penumbra»,* Momento *(Caracas), 24 de enero de 1958, págs. 24-26. Reproducido en* Obra periodística, Vol. 4: De Europa y América (1955-1960), *recopilación y prólogo de Jacques Gilard (Barcelona: Bruguera, 1982), pág. 547.*



El otoño del patriarca: tres muertes distintas para un patriarca gay

Lo que distingue *El otoño del patriarca* de las otras novelas de dictador es una mayor identificación con los tiranos contemporáneos, un *modus operandi* más complejo, un final inesperado y, sobre todo, una estilística y una técnica narrativa que exigen una mayor dedicación del lector para captar la auténtica historia que su autor ha disfrazado en clave poética. Si nada es lo que parece, si todo simula ser distinto de lo que su esencia y consistencia requieren, la anécdota central de la novela no puede escaparse a esta ley.

Dado que a cada hombre le corresponde una vida y su respectiva muerte —salvo credulidad de reencarnaciones o vidas ultraterrenas en contra—, el patriarca, como ser excepcional, se saltará a la torera este requisito y morirá, a primera vista, dos veces. Debiendo ser estas muertes sucesivas, lo lógico será que Gabriel García Márquez —enemigo de los caminos trillados— invierta su orden de aparición dándole al lector la oportunidad de cooperar en la obra creativa.

La «primera muerte», el enfrentamiento personal cara a cara —casi un *tête à tête*— del patriarca con la muerte aparece al final de la novela en la página 269: «y entonces la vio, era la muerte... la suya... vestida con una túnica de harapos... con el garabato de palo en la mano y el cráneo sembrado de retoños de algas sepulcrales... y los ojos arcaicos y atónitos en las cuencas descarnadas»[1]. La implacable lo llama por su nombre —«Nicanor, Nicanor»— y exige que se cumpla la sentencia, aunque el patriarca no está, en absoluto, de acuerdo: «él dijo que no, muerte, que todavía no era su hora, que había de ser durante el sueño en la penumbra de la oficina». La muerte, taxativa, zanja la cuestión: «HA SIDO aquí». El

[1] *García Márquez, Gabriel:* El otoño del patriarca, *Editorial Plaza y Janés, S. A., Barcelona, 1975.*

patriarca, desde ese mismo momento, es un personaje del pasado *sometido a las limitaciones gestuales y verbales* propias de un cuadro. La época literaria de los convidados de piedra parlanchines es agua pasada.

La «segunda muerte» —que el lector conoce en primer lugar— se presenta así detallada en las cabeceras de los seis capítulos: su hallazgo (pp. 5-10), descripción de las características del cadáver (pp. 47-49), similitud del cadáver del patriarca con el de Patricio Aragonés (p. 89), embalsamamiento (p. 129), maquillaje (p. 169) y aparición en todo su esplendor del «cadáver de vitrina» (p. 219).

Hasta aquí, la existencia de «dos muertes» para el patriarca está dentro de la lógica más elemental. Dado que el dictador es un hombre público con derecho a su *privacy*, bien puede tener dos muertes: una privada y otra pública. Que el orden de ambas muertes aparezca en la novela en orden inverso al ritmo natural de los hechos no parece ser responsabilidad del autor colombiano sino del narrador «nosotros» que prefiere dar mayor densidad a la vida política del hijo de Bendición Alvarado que a su vida de simple mortal. Incluso el cambio de lugar del hallazgo del cadáver del patriarca —se muere en el dormitorio de los tres cerrojos, los tres pestillos y las tres aldabas (p. 269), pero dicen haberlo hallado en «la oficina disimulada en el muro» de la sala de audiencias (p. 8)— parece orientado en el sentido de dar primacía a su carácter político que lo presenta con la aureola de haber muerto según exigían las profecías.

Ahora bien, a excepción de esta situación de supuesta decoratividad política que parece justificar la mentira sobre el lugar de la muerte del patriarca, el resto de la descripción de ambas escenas —la de la muerte *privada* y la del «hallazgo» en la página 8 que culminará en la exhibición *pública*— no está constituido más que por ambigüedades, incoherencias y fallos lógicos que atentan sustancialmente contra la trama argumental. De hecho, NO HAY NADA —pero absolutamente nada— que calce correctamente en esas dos muertes que son el haz y el envés de un mismo hecho. Ni siquiera hay lógica en esas muertes tomadas aisladamente.

Escuchemos la «muerte privada» de boca del narrador. ¿Quién cuenta esa muerte privada? No puede hacerlo el propio patriarca porque él no puede saber que quienes encuentren su cadáver mentirán respecto al lugar en que fallece —«había sido aquí... aunque *los que encontraron el cuerpo habían de decir* que fue en el suelo de la oficina... para no contrariar los augurios de sus pitonisas» (p. 269)—. Es evidente que quien narra no puede ser el patriarca sino alguien conectado, en alguna forma, con quienes dicen —en la página 8— haber encontrado el cadáver en la oficina de la sala de audiencias. Ahora bien, siendo ése el narrador, está claro que parte de lo que cuenta tiene que *inventarlo* porque detalla los hechos de la muerte



del patriarca sin haber estado presente en ella. (El patriarca duerme solo en su habitación bien protegido por aldabas y cerrojos, y la persona más cercana a él es «un oficial de servicio... frente al dormitorio» —p. 207—. Nadie más que el propio tirano puede saber la hora exacta de la muerte —las «dos y diez»— y sólo él puede describir con todo detalle el aspecto de la muerte —p. 269—.) Puesto que el patriarca no puede hacerse cargo de la narración de su propia muerte, quien lo haga utiliza su propia voz con la cual *puede añadir de su cosecha todo cuanto quiera.*

La razón que se da para mentir sobre el lugar en que la muerte sorprende al tirano —«para no contrariar los augurios de las pitonisas»— es una argumentación que tampoco puede conocer nadie a excepción del propio patriarca. En primer lugar hay un error en el plural —«pitonisaS»— porque es una sola pitonisa —la de los lebrillos— la única capaz de leer un destino que se muestra esquivo a las echadoras de cartas y demás métodos tradicionales (p. 96). Es únicamente ella quien le promete que morirá «acostado bocabajo en el suelo, con el uniforme de lienzo sin insignias... [en] la oficina contigua a la sala de audiencias... durante el sueño y sin dolor» (p. 97). Pasemos a otro gazapo de mayor consideración: el del conocimiento de la profecía por alguna otra persona distinta a la del patriarca. Cuando el tirano ha oído la profecía de las gracias así: «asesinó a la anciana... para que *nadie* más conociera las circunstancias de su muerte»; ¿el procedimiento?: «la estranguló con la correa de la espuela de oro». Si *nadie,* excepto el patriarca, conoce la profecía que designa la oficina contigua a la sala de audiencias como el lugar en que sobrevendrá al patriarca la muerte natural, pero el narrador la conoce y da cuenta de ella al lector, es preciso que concurra alguna circunstancia que facilite este despropósito que está instalado en el punto de vista del narrador. Son dos las posibilidades. La primera, que la profecía tenga una lectura en clave metafórica, orientada más hacia una *maldición* que hacia una promesa de dilatada vida natural. Este enfoque daría razón del proceder del patriarca, que asesina a la pitonisa, pero mantiene la imposibilidad de que el narrador haya podido enterarse de lo sucedido con la anciana de los lebrillos porque el tirano va en su busca «en secreto». Claro que el asesinato no necesita justificación alguna ya que es un acto de imposible ejecución. «La correa de la espuela» —de cualquier espuela— no da para mucho más que para estrangular a un gorrión, con lo que el episodio de la pitonisa de los lebrillos se muestra al lector en su flagrante papel de perro hinchado destinado a despistar al lector —que no piensa en una lectura en clave histórica, única parcela donde la anécdota tiene cabida—.

El balance de este análisis arroja los siguientes resultados: primero, que no habiendo asesinato de la vidente tampoco hay profecía que prometa una

muerte natural después de una dilatada vida —de modo que el patriarca podrá perecer de la más común de todas las «enfermedades de rey» (p. 221) que se conoce: el asesinato—; segundo, la vida —como la muerte— del patriarca se halla sometida a lo que de él quieran narrar unos personajes —«nosotros»— que entregan al lector la verdad envuelta en ropajes metafóricos del más dificultoso análisis.

Ahora hay que detenerse en el nombre que la muerte da al patriarca: «Nicanor» —*hombre victorioso*—, ¿puede el patriarca ser llamado en verdad «hombre» si es homosexual de tomo y lomo? (Y lo de menos son los escarceos con la chiquilla de la página 222. Jugar a «médicos» es un aprendizaje con carta de legalidad en cualquier tratado de psicología adolescente.) Me estoy refiriendo a los vergonzantes «masajes» nocturnos que el patriarca se autoadministra con una constancia digna de mejor fin: «no conseguía dormir sin antes aplacar en el cuenco de la mano con un *arrullo de ternura* de duérmete *mi cielo* al *niño... del testículo*» (p. 119). (Que el pene no sea sino una «hernia» del testículo —«al niño del testículo *herniado*» [p. 119]— además de ser una inteligente y peyorativa metáfora para un vocablo casi saturado de eufemismos, advierte el uso *secundario* —y apartado de sus clásicas funciones— que el patriarca hace de su aparato genital.)

Tampoco hay que dejar de considerar la postura femenil que el patriarca adopta para desalojar su vejiga —«sentado» (p. 70)— (Marañón hubiera tenido más que suficiente para una biografía psicológica); ni olvidar el entretenimiento preferido del patriarca para matar el tiempo —siempre monótono para un dictador que gobierna mediante validos—: «les ponía el termómetro a las vacas» (p. 125), donde el aséptico término médico que designa el sexo se conjuga con la metáfora de designar como «vacas» a sus compañeros de francachelas. Esas «vacas» no son de la clase de las que dan mantequilla porque «dan» otro producto mucho más necesario al patriarca: las «bostas» que el dictador enciende antes de irse a dormir (p. 68) como preámbulo apropiado para los «masajes» autogratificantes. Esas bostas señalan directamente a la droga más común con nombre feminoide. (También habrá «vacas» que le proporcionen «leche» —dinero— con que financiar las numerosas fuerzas armadas. Estas otras vacas se dejan esquilmar como corderos antes que dejarse insertar el termómetro «herniado» porque todavía hay clases entre quienes soportan las veleidades de un tirano.)

Es cierto que la etiqueta de homosexual que le he colgado al patriarca aparece como un sambenito fuera de lugar si se piensa que el tirano tuvo más de mil concubinas y más de cinco mil hijos. Bueno, eso es lo que Gabriel García Márquez quiere que se trague el lector ingenuo. Pero si se observa cuidadosamente la cita de la página 50, lo que allí se dice no hace sino confirmar la incapacidad sexual del patriarca: «Se estimaba que en



el transcurso de su vida debió tener más de cinco mil hijos, todos sietemesinos, con las incontables amantes sin amor que se sucedieron en su serrallo *HASTA QUE* ÉL ESTUVO EN CONDICIONES DE COMPLACERSE CON ELLAS». (Dejando de lado la imposibilidad —históricamente comprobada— de concebir *únicamente* varones hasta una cifra de cinco mil, la «sietemesinez» de los cinco millares de retoños advierte que hay una metáfora. Su presencia desvía la paternidad de esos hijos presidenciales hacia otros progenitores.) Debe observarse que los cinco mil hijos los paren sus concubinas ANTES de que él pueda complacerse con ellas —se paren «HASTA» que él está en «CONDICIONES»—. Respecto al uso que hace de sus concubinas hay párrafos realmente instructivos en las páginas 16, 114 y 163 —donde forzar a la dama recurriendo al vigor físico de terceros es una constante que se entremezcla con la incoherente peculiaridad de poseerla completamente *vestido*—, eso sin olvidar las «mercancías» que le envían por valija diplomática (p. 265) —«hembras de *carne sin hueso*... de las vitrinas de Amsterdam»—.

Volviendo al apelativo de «victorioso» que le adjudica sarcásticamente la muerte a la hora de la verdad, ¿es victorioso un presidente que cree «en cada instante de todas las horas de su larguísima vida de déspota» que lo pueden «tumba[r] antes de quince días» (p. 256), que es «más temible muerto que vivo» (p. 219), que protesta porque «éste no es el poder que yo quería» (p. 214) mientras «los asuntos del gobierno cotidiano seguían andando solos» (p. 130), y que quisiera largarse del patriarcado «para no sé dónde, madre, lejos de tanto entuerto» (p. 25)?

Pasemos a la muerte pública del tirano. Esta muerte, relatada en las cabeceras de los seis capítulos, tiene múltiples preguntas que no hallan respuesta lógica a menos que se aporten nuevos datos para solucionar las incoherencias de la escena fragmentaria. Las incógnitas son las siguientes: en primer lugar está el inexplicable deterioro del presidente en quien se han cebado los gallinazos; en segundo lugar extraña al lector que, después de haber buscado por toda la casa, no encuentren más que una espuela (p. 219); en tercero, está el asunto de los uniformes: que si todos le vienen pequeños, que si hay uno agujereado por seis balas disparadas por la espalda..., que si la tercera dentición del patriarca está formada por «unos dientes sanos, pequeños y romos» (p. 49). Es evidente que todas las *terceras denticiones* debidas —siempre— a la pericia de los dentistas son siempre *sanas* porque no estando constituidas por elementos vivos son inmunes a cualquier enfermedad y están formadas por dientes *pequeños* —como los de leche— porque nada más tienen la parte de la corona y, por lo tanto, son *romos* sin las puntiagudas raíces que los sujetan a las encías. Total, que el dictador es un viejete rijoso más desdentado que el cisne de Lohengrin.

Respecto a los gallinazos que han carcomido su cadáver (p. 8) hay que recordar que nunca los ha habido en la Casa del Poder porque si hubieran llegado a entrar en ella, ni las gallinas estarían tan tranquilas en el dormitorio de Leticia Nazareno (p. 48) ni habría cascarones de vacas agusanadas que exhalan su peste en todas direcciones desde la sala de audiencias, porque los negros carroñeros hubieran actuado de eficaces inspectores de sanidad. Haber gallinazos, nada más los hay en el jardín de los sauces donde el cuerpo presidencial tiene que haber sido colocado boca arriba —con toda intención ya que la muerte lo sorprende boca abajo (p. 268)— para que los gallinazos lo puedan desfigurar.

Puesto que han salido a la palestra, bueno será averiguar qué son esos versátiles gallinazos. La descripción que sobre ellos tiene el lector responde a los siguientes datos: color negro, posibilidad de volar y atacar —intentan *entrar* en la casa civil pero no consiguen permanecer *dentro* para continuar allí su función de carcomedores oficiales de cadáveres de vacas—. Si bien se piensa, lo único negro con capacidad de destrucción —y alineado ordenadamente como los gallinazos en las cornisas del hospital— son las negras balas ordenadas en los cargadores y que pueden «volar» contra las celosías de la casa civil para matar a las vacas refugiadas en su interior —cuyos cadáveres se agusanarán a falta de auténticos gallinazos que les monden los huesos—. Siendo los gallinazos balas —y revólveres y ametralladoras— queda explicado que el cuerpo del patriarca esté carcomido por las balas justicieras de quienes aún viven para vengar los ultrajes cometidos mientras el «maricón yacente» (p. 32) contaba con vida. También es justo que todos los uniformes le vengan pequeños (p. 49) porque el cuerpo presidencial *carcomido de balas* —relleno de ellas— no ha perdido ni un solo gramo de carne y en cambio ha ganado en peso y volumen porque contiene más balas que agua una esponja.

Esas balas no han esperado a entrar en el cuerpo del patriarca a que éste estuviera muerto. Es evidente que el tirano muere en *contra* de su voluntad «que todavía no era su hora» (p. 269) y por el único procedimiento que *nunca* se espera un dictador: el atentado de un oficial que le descerraja «seis proyectiles de grueso calibre que ha[cen] estragos de incendio al entrar por la espalda y salir por el pecho» (p. 49).

Este atentado, del que sólo hay pruebas en el uniforme que se conserva en el dormitorio presidencial (p. 49), se describe con todo detalle en la escena de la página 122. Este atentado, en una primera lectura, aparenta no ser efectivo porque se oyen las órdenes del patriarca que manda descuartizar el cadáver del falso leproso. Pero no hay que olvidar que la narración la facilita un narrador que controla la mente del tirano hasta en sus deseos más íntimos —según se ha visto con ocasión del diálogo de la muerte—.



Es preciso observar atentamente los hechos y analizar el valor semántico de los términos reales que arropan la imaginería escénica. Se explica cuidadosamente que el patriarca ve «*demasiado tarde* el destello instantáneo» —eso si lo ve, porque el uniforme tiene marcas de que el ataque es por la espalda—. El hecho es que cuando el patriarca se percata de que alguien empuña contra él un «revólver pavonado» y ve que «el índice trémulo» empieza a apretar el gatillo ya es *demasiado tarde*, ya es hombre muerto. Después de haber visto *demasiado tarde* la acción del agresor, el patriarca grita de sorpresa mientras se admira de que «su hora ha[ya] llegado» contraviniendo sus planes. Grita de dolor y de miedo al comprender que su atacante sólo ha «empezado a apretar el gatillo» y que nada lo detendrá antes de descerrajarle los otros cinco tiros. (Véase que los ingredientes de sorpresa y oposición a negarse a aceptar la realidad en las escenas de la muerte [p. 269] y del atentado [p. 122] son idénticos porque responden a dos lecturas —una real y otra metafórica— de la misma escena.)

El patriarca puede actuar y gritar o puede dejar de hacerlo según complazca al lector y según comparta el deportivismo lúdico del narrador, pero tanto si ataca a su agresor como si se queda quieto como una muñeca de trapo, lo único cierto es que el patriarca es hombre muerto desde ese «destello instantáneo» visto «demasiado tarde», ya que oye el alboroto de la guardia «desde OTRO MUNDO» (p. 123), mientras la «rabia» que lo invade no impide que su «resuello de horno» proyecte como en un «reguero de piedras» la «mierda» que empapará sus pantalones (p. 123).

El patriarca ha muerto *privadamente* en pleno día a causa del atentado que le han preparado los militares más allegados. (Son ellos quienes con sus trajes de combate teñidos de colores de camuflaje parecen unos «leprosos», y son ellos quienes han cedido uno de sus uniformes al *falso leproso,* quien se ha disimulado entre sus filas hasta el momento «M»: «eme» de Muerte-al-Malvado-Mangoneante-rebozado-en-su-Mierda.)

Quienesquiera que hayan preparado el atentado no son unos chapuceros y por lo tanto saben que un dictador —aunque haya actuado en la forma más cruel y sanguinaria— no puede echarse a tiros de su silla presidencial —por más ilegal que haya sido la adquisición del derecho a colocar en ella sus posaderas—, por lo tanto tendrán que simular un fallecimiento totalmente natural para que la recuperación de un régimen democrático no tropiece con los obstáculos de la opinión internacional. La legalidad es absolutamente necesaria para que la transición hacia la democracia no tenga ninguna impugnación legal.

Llegado el análisis a este punto, cabría suponer que las personas implicadas en el magnicidio se disponen a llevar al patriarca a su habitación, mientras planean cómo dar aspecto natural al ajusticiamiento y —no pudiendo repri-

mir sus deseos de venganza— en lugar de depositarlo en su dormitorio lo tiran al suelo del jardín de los sauces donde todos aquellos que tienen un arma a mano la utilizan como blanco de sus rabias contenidas. Pero no es esto lo que sucede, ya que si no hubiera ningún hecho más entre la exhibición del cadáver del patriarca en el jardín de los sauces y el amortajamiento que se explica en las cabeceras de los seis capítulos, quedaría sin justificar la ausencia de una segunda espuela —le calzan «la *única* espuela de oro» que encuentran (p. 219)— que se ha extraviado en lo que debe ser una batalla campal que ha destruido la Casa del Poder como si por ella hubiera pasado un ciclón.

Los hechos se suceden así: al patriarca lo llevan a un lugar adecuado donde lavan su cadáver y, una vez vestido con sus ropas de dormir, lo depositan en el dormitorio. Mientras los herederos del reino tratan de ordenar el país antes de proclamar el fin de la tiranía, el grupo que recogió y aseó el cuerpo del patriarca lo ha amortajado y lo ha acostado sobre la mesa de la sala de audiencias con todas sus «medallas de guerra» (de guerras civiles, necesariamente), su uniforme de diez estrellas —«soles», porque él es más que nadie—, «el sable», «las polainas» y las «DOS espuelas de oro». Esta muerte es *en familia* porque después de este fin de semana, el pueblo —ese «animal dormido de la ciudad»— es «todavía *inocente del lunes histórico que empezaba a vivir*» (p. 7). A esta muerte nada más tienen acceso los habitantes de la Casa del Poder —vacas, sietemesinos, enfermos, perros y, naturalmente, gallinazos—. El pueblo ha oído demasiados fusilamientos secretos para que unos disparos más o menos puedan turbarlo. Así es que los habitantes de la Casa del Poder pueden entregarse tranquilamente a la defenestración —«se lo llevaron a rastras por las escaleras»— hasta dejarlo en el jardín de los sauces y, mientras unos disparan contra él, otros destruyen su imperio de pacotilla y de cartón piedra: «viva la libertad» en un carnaval feliz que vitorea la muerte del tirano (p. 33).

Así pues, el patriarca muere tres veces: *la primera* el día del atentado mientras está rodeado de sus íntimos —que termina en un enfrentamiento privado con la muerte en un estado de estupor en el que se confunde el sueño con la vigilia—. En *la segunda* su cuerpo será amortajado de «macho militar» y los militares —su familia más allegada— tendrán su fiesta propia con defenestración y ataque de gallinazos incluidos. Finalmente, Nicanor Alvarado será rescatado y reconstruido para cumplir con su *tercera* y última muerte —la oficial— porque el tiempo incontable de la eternidad de su mal gobierno «había por fin terminado». Valor, tenacidad y poesía han hecho posible lo increíble.

María Eulalia Montaner Ferrer



Aquí en el rinconcito del escalón de arriba*

El taxi se caía de viejo pero llegó enseguida.

Paró al pie del convento, pagó Salvador, y el gitano, que se había bajado casi en marcha a pesar de la pierna renga, aligeró su cojera por la calle del Duque, oscura, como desechada por la luna grande que llenaba el mar y el compás de Santa María con un fulgor lechoso, semejante al de un exagerado efecto escénico.

El gitano corrió sin despedirse.

—Suerte, Juan, ¡y ven a decirnos lo que sea! —levantó la voz Hernando. Luego se volvió a Salvador: —¿Qué hora es?

No lo vio mirarse la muñeca y repitió la pregunta.

—Las seis menos veinte —dijo Salvador—. No te pongas nervioso; lo que sea, será nomás. ¿Ves?... muchas cosas, no, pero todo esto de la pelona, los mexicanos sí lo llevamos bien. Bueno, no es que siempre se quiera. Pero si hay que morir, pos ándele.

Diez minutos antes, junto al mostrador de «La Parra de la Bomba», un hombre bajito y en el que apenas repararon se había acercado al gitano, que andaba tan contento como siempre, lo crispó con cuatro o cinco palabras y se quitó de en medio.

—¿Qué pasa, Juan, pasa algo? —dijo Hernando entonces.

Pero el gitano no pareció oírlo. La copa cerca de los labios, sin llegar a tocarlos, miraba fijo al interior de la casa por detrás del mostrador y de la puerta entre las repisas con botellas, miraba al enlosado viejo de baldosas blancas y negras, con el tronco aún vivo de la parra saliendo del suelo, junto a dos cajas de vino vacías, y atravesando absurdamente el techo en un rincón del gran cuarto sin un solo mueble. Miraba Juan allí como si estuviera encajando lo que acababa de decirle el hombrecillo que se fue, quizá distrayéndolo o aliviándoselo con la cabeza puesta, una vez

* *De próxima publicación en la colección* Lav patsgoré (Palabras de bolsillo) *de la Biblioteca de Temas Gitanos y Afines. Editorial Presencia Gitana. Madrid.*

más, en cuanto se había visto y oído allí dentro cincuenta o sesenta años atrás, cuando el cuarto grande, embaldosado y sombrío, era un patio cubierto por la parra y con macetas que se retiraban si la reunión era muy numerosa. Un lugar donde, nada más que en una sola noche, se habían sentado juntos cinco de los seis mitos del cante de Sevilla, Cádiz y Jerez.

Hernando no esperaba ya una contestación a su pregunta pero, sin mirarlo ni moverse, el gitano movió los labios.

—Mi madre, que está muy malamente —dijo—. Ese que vino no sabe qué pasó, sino que se ha puesto tan malamente que se está yendo. Ya estaba ella con el corazón pumpún pumpún.

Dejó su copa en el cansado mostrador y se encaminó a la calle por el tabernón casi vacío.

—No —dijo Hernando—. Te llevamos, y a ver qué ha pasado. Ahora mismo un taxi, que siempre hay alguno ahí delante del teatro.

Juan asintió con la cabeza, agradeciendo.

Se sentó junto al taxista y nadie habló nada por todo el camino.

Hernando, tú es que sabes decir las cosas bonito y, lo que es hablar, yo me escucho siempre feo, con esta voz ronca. Y la risa lo mismo, ronca. Y cuando canto, lo mismo, yo no sé ni por qué canto. Porque me gusta y porque la ronquera no tiene na que ver con el cante, fuera aparte que me estropee algunas veces lo que estoy diciendo. Algunas veces me lo echa a perder, ya puedo decir lo que diga y que el arte me coma: ronco. Ronco y cojo. Pero bailando, no, ¿a que no? Ronco, eso siempre. Aunque no fumara. Hasta cuando llamé a mi Juani en un sueño que tuve la otra noche, uh: esa carta que venía ya rota. Estaba delante'mi puerta la carta, quieta en el aire sin que nadie la sujetara y sin caerse, y con un pico así rajao por encima del sello y por atrás, como si el cartero o alguien la hubiera roto de un jalón. Y por el roto ese de la carta se estaba saliendo el baile. Se esparramaba o se caía al suelo, yo qué sé, y yo no podía recogerlo y arrejuntarlo. Que no podía, oye. Le digo a mi hija Juana la chica: ¡Juani, tráete el cogedó!, *y lo trajo y se agachó al suelo, pero ella tampoco podía cogerlo y el baile seguía saliéndose por el roto de la carta que, el que no se iba malamente, se echaba a perder. Me despierto, me siento en la cama y digo pa mí:* pero bueno, esto cómo va a ser, ¿el baile por soleá o por bulería o por alegrías cómo van a venir en una carta y me se van a caer? *Ya ni me puedo acordar bien de cómo lo había visto lo de la carta, pero que lo vi, eso más fijo que Dios, Hernando. Y luego lo sentía en lugar de verlo, era mucha majestá de carta, y si el que llega a verlo eres tú, que eres poeta, escribes una cosa pa matarse de buena. Yo lo que puedo eso es bailarlo, ahora me se está ocurriendo. Eso sí: bailarlo. Eso lo tengo que hacer yo. A ver cómo lo meto*



eso en baile. Saliéndose el baile de la carta rota (que la carta soy yo también) y arruinándose según sale hasta que llego, que la manera de que no se arruine es bailándolo, ¡eje! Tiene que ser triste al principio. Seguiriya o soleá, y así como aplomao el baile. Luego no, luego por alegrías. Sin rematar con bulería, que eso está ya muy visto. Sino rematando con lo mismo, tiene que ser con una alegría porque al final, bailando, yo le he sacao del cuerpo la ruina al baile. Ssss, no. Vino no quiero más, Hernando. Aquí en La Parra'la Bomba ni hace falta beber; miras allí pa'l tronco gordo con el talento de la inteligencia y te das cuenta de lo que era esto en tiempos, cuando se sentaron ahí una noche El Mellizo y Chacón y las dos Pastoras y Manuel Torre. Te lo figuras, vuelves la cara y ves los cinco o seis coches de caballo quietos en la puerta uno atrás de otro a las sei'la mañana.

Desde las murallas a espaldas de la Cárcel Vieja, empinadas y altas sobre el agua, llegaba algún golpe, algún eco de la marea, tan crecida esa noche como el novilunio, y frente al convento y la puerta de la sacristía, junto a la capilla del hombre de madera armenio, el Cristo de los Siglos, fue donde el taxi dio la vuelta para irse.

Justo enfrente salía la calle del Duque, corta y dejada por el claror lunar, como un tajo de sombra con unas legañas de luz amarilla, dos o tres faroles polvorientos entre su mitad y su final, el tramo por donde Hernando y Salvador el de México habían visto cojear y perderse a Juan Faraco.

Salvador era músico. Llevaba seis días en España y, de ellos, los cuatro últimos allí, sugestionado por la ciudad donde nació su padre y de la que le había oído hablar desde chico, visitándolo todo o yendo a conocer a sus parientes. Hernando, a quien Salvador venía viendo más, no era uno de ellos, sino amigo de un primo del mexicano, también del grupo de poetas jóvenes. Y, la misma tarde antes, había tenido lugar el episodio del tabaco picado.

Convidado por un tío de la criatura, Hernando se permitió llevar al mexicano a la celebración de un bautizo en la calle Sacramento, ya que se aseguraba que iba a ir por allí Aurelio, un añejo rey de los cantaores y el mayor heredero de los estilos del Mellizo y de Paquirri El Guanté. En la casa del festejo, un primer piso rehecho sin gracia, filas de sillas contra las paredes esperaban a los invitados, y Hernando instruyó al mexicano en la puerta:

—Salvador, por aquí por Andalucía no hay urogallos, pero hay artistas flamencos como esos pájaros, que al menor tiemble ya no cantan o echan a volar. Una palma a destiempo, un ole que encaje torpe, cualquier cosa puede cortar el cante. O hasta que haya algún extranjero. Como ni pareces

un turis ni lo eres, no tienes más que hacer lo que se haga y hablar poco, por lo del acento. Creo que ese hombre es bastante especial, que es muy suyo.

Hernando tampoco había visto todavía al ya legendario Aurelio, que no cantaba en teatros ni en espectáculos, y se lo figuraba atendido siempre, día o noche, por un pequeño séquito de sus devotos. Pero cuando, hacia las seis de la tarde, apareció Aurelio solo, su aspecto sorprendió a Hernando y lo impresionó justo en el sentido de no causarle la menor impresión. Hernando esperaba ver un personaje emblemático, en el tipo gitano de su amigo Juan Faraco el bailaor, delgado como una caña y con ojos de negro pedernal acuoso, un flamenco a la antigua, como diseñado por Doré o por Lorca. Pero el recién llegado, payo sin asomo de gitano, regordete, bien maduro y de atuendo enteramente burgués, más bien parecía un tranquilo, un próspero almacenero o mercero que, sin dejar de hablar con el anfitrión ni quitarse unas gafas de sol, se sentó junto a un hombre atezado. Lejos de ellos, salida no se sabía de dónde ni en qué momento, una guitarra era remirada y sobada por dos muchachos tan jóvenes como Hernando, y el hombre moreno alzó la voz un tanto malhumorado para decirles que la guardasen.

Pero algo había cambiado en la reunión al sentarse Aurelio. Se venía comentando ya que lo más probable era que no cantase y, aun sin nada parecido a una expectación tendente a presionarlo para que lo hiciera, dejaron de verse y oírse los cuatro o cinco niños en alboroto y carreras por el piso, cambió el tono de las cháchara que hacían de él una pajarera, y una especie de discreto y reposado aguardo pareció sustituir al jolgorio familiar reinante. Al rato, nadie estaba en pie y la guitarra andaba en brazos del hombre atezado que se sentaba junto a Aurelio y que, mientras le hablaba a otros más que a él, le puso la cejilla muy morosamente y le ajustó los trastes con una indiferencia incluso rozada de fastidio. Desde el corredor, el anfitrión pasó ante los sentados con una botella de vino fino y, después de hacerlo Hernando, Salvador el mexicano le adelantó en silencio su copa, que le fue llenada. Lo agradeció con la cabeza, pero a seguido, sin saber qué era aquella maldita cosa que se le tendía de improviso, miró para otro lado tratando de esquivar el ofrecimiento de una mujer gallarda y de cierta edad que, tras el de la botella, venía abriéndole a los varones una caja grande de nácar con tabaco negro de picadura. Delante ya de Salvador, la mujer no vio o no entendió, sin embargo, el rechazo de aquel hombre menudo, callado, y volvió a ponerle el tabaco bajo los ojos para que se sirviese. En un rincón de la caja nacarada, el librillo de papel de fumar, cerrado y pendiente de estreno, nada le dijo al mexicano, que ni fumaba ni había visto nunca la picadura de liar, sino puros y pitillos ya hechos, de modo que, tomándola en su azoramiento por alguna rara



golosina española, sin que Hernando tuviera tiempo de hacer algo y justo para no llamar la atención, alargó una mano, pilló con cuatro dedos un buen pellizco de tabaco picado y se lo metió en la boca con tal naturalidad que la mujer de la caja, al seguir, sólo amagó mordisquearse el labio, como quien ha visto algo raro pero no demasiado raro.

Yendo y viniendo ahora junto a él por el compás lunecido de Santa María, Hernando rememoraba para sí, con admiración afectuosa, el aguante y la habilidad del mexicano, quien no llegó en ese trago tabaquero a toser ni a alterarse, y supo trasladar a su pañuelo el pésimo bocado en dos disimuladas y tranquilas mudanzas mientras, cuatro sillas más allá, empezaba la guitarra a desperezarse con no menos demoras y requilorios que su tocador empleara en prepararla, hasta que sus falsetas y rasgueos crecientes, entre la gradual atención de la concurrencia, fueron instando y dando paso al cante de Aurelio. En una voz oscura y sumamente atractiva, sabia, el maestro dio un recital como para cumplir sin mayor esfuerzo con la tarde y con la ocasión: cuarto de hora o veinte minutos en dos tandas de bulerías, precedidas por un solo largo y mediocre del guitarrista, y el cierre de unos tangos muy flamencos. Todo, brevedades sueltas, redondas sin embargo y puras, como monedas antiguas bien cuidadas y sacadas a muestra unos momentos, a lo justo para no defraudar.

Ahora, más allá del resplandor lunar volcado en la plazuela, alguien venía por la oscuridad de la calle del Duque. De momento, un rumor, que enseguida fueron pasos. Pasos del espaciado, cojo taconear de Juan Faraco... ¿ni diez minutos y de vuelta ya, o acaso a contar lo peor, a desahogarlo?

Era Juan, sí. Lo entreveían volver hacia ellos calle arriba, flaco, sonriente y serio a la vez y, lo mismo que siempre, como brotado del hondón del tiempo, desde vientos y soles y llanuras perdidas, con humachos de hoguera y caravana en la cara. Venía diciendo que no con una mano en alto y también con la cabeza, desesperada o vehemente.

Cerca ya, cuando Hernando y el mexicano se adelantaban desconcertados a recibirlo, reforzaron su negación un castañetazo de los dedos y la voz ronca, en desparramo:

—¡No!

En cuanto cambia el tiempo me duele y, si van a entrar temporales o un frío grande, me duele bastante, lo que es que ya estoy hecho. Te voy a contar cómo pasó. Lola y Caracol me llevaban en su compañía, que de aquí de Cadi iban también El Chino y El Beni, pero El Beni de bailaor, no era un cantaor como ahora; bueno, él siempre ha hecho las dos cosas con una gracia y tiene un arte, sino que cantando remeda mucho a Caracol. Mucho. Entonces, cuando estaba yo bien y ganándolo, recién casao con Jua-

na, tuve que hacer la mili y me mandaron a Marruecos, fíjate que te estoy hablando de hace un puñao de tiempo. Qué bonito Marruecos, qué brujerío, y a casi ninguno de los que mandaron conmigo le gustaba, la gente qué sabe. En los cuarteles me conocieron y el capitán Ristori mandaba por mí pa irnos de juerga a Tetuán y a Ceuta, yo lo quería mucho y él a mí también, eso pasó como contigo, en cuanto nos conocimos, que dijo él asín fuerte a lo primero estando yo firme en la fila en el patio: ¿y este tizón quién es, este gitano negro del carajo, no es el que baila? *Un arte de hombre, aunque él fuera de los militares, y mucha afición a lo puro. Y dos o tres moros de dinero y amigos suyos, que se asomaron a las fiestas nuestras, se meaban con el flamenco, alguno con las lágrimas por la cara, oye. Estaba ya por allí por Ceuta Juan el Africano, muy jovencillo y tocando la guitarra ya. Y allí en una boda de los moros, en Chauen, vi cantes y bailes de ellos y metí en mi baile alguna cosita y algún momento de los suyos, poco porque es que los vi esos bailes más de mujer que de hombre, por lo menos los que yo vi; en cambio en una película vi otro baile de los moros enteramente de hombre, pero con muchos saltos, demasiaos. Una madrugá, con el vino, volcó la camioneta el chofe al salir de Tetuán, me caí p'afuera y me cayó en lo alto la camioneta y me se partió la cadera, el capitán no iba. Abrí los ojos en el hospitá y ya tenía la falta, pero no lo supe bien hasta que no me levanto y echo a andar y digo: «¿Esto qué es, cojo yo? ¿Yo? ¿No podía ser otra cosa aunque fuera más mala?», que cuando vino el capitán Ristori me dio un abrazo y nos echamos a llorar como dos chiquillos. Al ser más joven no te das cuenta bien de la vida, y yo me quería quitar de la cabeza lo que me pasaba acordándome de lo que estaba viendo cuando la camioneta volcó, que eso a mí no me se va a olvidar porque eso fue lo último que vi con la cadera buena y no rota, que la operación no me la puso bien: estaba viendo una cuesta con tunas, y las casitas de los moros atrás, y unos cuantos moros que volvían del campo por nuestro mismo carril y cuando vieron que se iban a cruzar con una camioneta del ejército no sabían adonde esconder o echar muchos conejos y liebres y pájaros perdí, venían de cazarlos, que no los dejaban, y se creerían que se la íbamos a quitar la cacería y a hacerles algo; algunos, juuún, hasta revoleando los montones de conejos muertos por las cuestas y por atrás de las tunas. Entonces dice el chofe ay ay ay, y ya me tiró el vuelco p'afuera y antes de darme cuenta ya estaba yo con la camioneta encima, las ruedas dando vueltas en el aire, y, aun doliéndome, entonces casi no me dolió, sino después, la que me entró a mí cuando me movieron y luego en el hospitá. Y después de operarme me dicen que no tenía arreglo, me callé por no quedar de mal educao, pero diciendo yo pa mí: «No, no: irse a la mierda, yo soy bailaor y un bailaor cómo va a ser un cojo, no, el baile cómo voy yo a perderlo*



ni a perderme él, que no», y al capitán Ristori se lo dije luego eso mismo, lo de la mierda no, y le dije: «No: yo voy a bailar como sea y, además, bien». Porque el baile, ésa es mi respiración, Hernando, como cuando me acuesto con una que me gusta fuerte, que ella se corra mucho, ésa es mi respiración. Y el baile lo mismo. O más. Así que poquito a poco lo fui ajustando a los huesos rotos y a la cojera, y lo ajusté, y a más no puedo hacer más que lo puro. Hasta lo que me viste en Madrí en Las Cuevas de Nemesio, cuando salía por bulerías vendiendo el Diario de Cadi o haciendo el baile del picador, todo eso es puro aunque sea gracioso, es el baile de los cabales: el baile. Y en cuanto me emperro o me encapricho en hacer otra cosa, nada; antes tampoco, pero ahora con la falta, menos: trastabillo, o no me sale, o me se nota la cojera, o me caigo, y me ve el baile, que siempre está atrás mía, y me dice ¿qué haces, Juan? *Con todo y con eso y sin perder lo puro, un dinero podía estarlo yo ganando por los teatros, pero ya las compañías no; me ven la falta y ni se fijan en que ando cojo y bailo sano, como tú dices. Ya las compañías de los teatros, pues eso, ¡Faraco el cojo!*

—¡No!

Los abrazaba a los dos, uno con cada brazo, y les apretaba la cara contra la suya.

—Un entripao y ya pasó. Ya pasó, Hernando, estaba ya casi bien cuando llegué. Se le atrancaron. Trompitos de esos, garbanzos, pero de los duros, que se comió dos platos. Durmiendo la acabo de dejar, pero es verdá que estuvo malísima. Me cago en to, qué mal rato. El Jesú de Nazareno que está ahí adentro fue, ése la ha puesto buena. El Cristo de los Siglos como le digo yo. Qué mal rato.

—Te vimos —dijo el mexicano—. Tantita lástima me daba.

El gitano siguió, sin oírlo.

—Y ahora no veas el alivio grande. Con lo bien que estaba yo con ustedes allí en «La Parra»... Pero ahora el doble, qué alegría.

—Si hubiera algo abierto, a estas horas siempre viene bien. Una copa —dijo Hernando.

—Pos aquí no —habló Salvador—. Para estar bien por aquí no hace falta tomar, se ve meramente lo que hubo y lo que hay, puros años presiosos. Aunque no hubiera esta luna.

Echándole sus brazos por los hombros, el gitano los conducía ahora como hacia la puerta de la iglesia, y Hernando recordó una vez más la noche del verano anterior en que lo conoció y se hicieron amigos con cariz de para largo. Había escrito su crítica de cine en «La Voz del Sur», tiró para la Plaza del Mentidero, que andaba en fiestas, y entró en casa de Juan

Silva, donde por sorpresa, sin que él ni nadie lo supiesen, Manolo Vargas, «Pericón» y el joven Chano Lobato habían estado y cantado sendas noches antes.

Aquella otra noche, y sin cantaor, solo con la guitarra de Eugenio el de los Rizos, Juan Faraco bailaba en camisa blanca, tirantes, botines y ajustado pantalón negro, sobre una mesa grande de cocina puesta en mitad del patio. Ya al primer vistazo, hipnotizaron a Hernando el mudo y lento silabeo de los labios del hombre, como si hablara con lo que estaba haciendo, la firmeza ritual, la técnica entre el rigor y el instinto, y la imposible pero lograda aleación de drama y gracia, tragedia y juego mágicos, inseparables en el arte racial de Juan, el baile aquel creado, como el de Carmen Amaya, desde un ámbito diferente, un mundo distante y cerrado por naturaleza y no por artificio, capaz de hacerse ver, pero en el que no podía entrar nadie de fuera. Tanto impresionaron a Hernando, sobre todo esa primera vez de descubrirlos, el baile y el aura de Juan Faraco, que hasta llegó, asombrado, a preguntarse por un momento si, ya que a alguno de su edad venía ocurriéndole aquello, no le estaría también a él gustando un hombre. Pero tardó poco en discernir que no se trataba de eso, y ayudó a liquidarle la duda, del todo y en segundos, la memoria de su reciente festival en el burdel de «La Barquillera», previo difícil ahorro de los veinte duros, con cierta tristona pero linda Concha Galán, de pechos embriagadores.

De lo que en todo momento estuvo Hernando seguro fue de que tenía que conocer enseguida a aquel gitano subido en una mesa. La amistad llegó volando, a la luz del vino y al calor del arte, en una comunicación instantánea y larga, tal si se trataran y quisieran de años. Ya de entrada, y sin otra respuesta que un caluroso estrechón de entendimiento, Hernando le preguntó a Juan cómo podía juntar bailando tragedia y gracejo, y enseguida, según hacía a cada rato sin reparar apenas en sus destinatarios, le recitó versos de los alejados Alberti y Juan Ramón, de José Luis Tejada y Neruda. Aquello, por ejemplo, del prohibido «Canto General», su último libro de cabecera:

> Olegario Sepúlveda me llamo.
> Soy zapatero. Estoy
> cojo desde el gran terremoto...

—Vienes ispirao —dijo Juan—. Y yo, sin terremoto, lo mismo. Cojo. ¡Pero mira! —y levantó codos y manos a la altura de los hombros tensando el cuerpo y queriendo seguir la fluyente aspereza del poema, meterla en baile.

Acabaron la noche con sardinas, atún y vino frente a la lonja de frutas y verduras, en «El Escorial», un lóbrego almacén del Campo del Sur, junto al arco y la posada de Garaicoechea. El día apuntaba ya, pero volvieron a meterse en la noche, en lo oscuro, bajando allá abajo, al sotanillo del



almacén donde rígidos y silenciosos entre vetas de salitre, como faraones disecados en las honduras de su pirámide, los flamencos gaditanos supervivientes de la guerra varaban su miseria y sus saberes, cerca de la presurosa cucaracha rubia y no lejos del paso del reservado erizo de mar, la lisa mojonera y el cangrejo moro, vecinos del otro lado en la inmediata muralla de vendaval. Estaban allí los fijos del sitio y el cotarro: Miguel, un guitarrista hábil y anegado por el alcohol, de ojos lacrimosos y edad tan imprecisable como su mueca entre la sonrisa y el llanto; El Peste, cantaor de buena escuela, ecos graves, diestramente suplentes de la mucha escasez de voz, y afables ademanes de señor, el poco pelo sujeto por dos horquillas a la derecha de una cabeza de longitud pavorosa, tal la de las estatuas de la Isla de Pascua, y un traje cruzado de los años veinte, la chaqueta casi hasta las rodillas; Pirriaque y Manolín, bailaor y palmero septuagenarios: el cuadro artístico completo que, por dos botellas de chiclana granel, un plato de atún y otro de pan para la reunión, rompía allí abajo su callazón salpicada de toses y, aventando las moscas de la espera y el reuma, se metía con ganas en lo suyo si aparecía quien pagara esa esperada cena-desayuno y quisiera conocer su arte, ya que nunca más iban a abrirse los viejos lugares de sus noches y sus vidas —«La Corona» y Casa Víctor, «La Jardinera» o «Los Tres Reyes»—, y que acostarse antes de las nueve de la mañana sí que hubiera sido para ellos morir del todo.

—Mira, vamos a dejarnos de vino ni de más trotes, se vais a sentar los dos aquí —dijo el gitano ante las puertas cerradas de Santa María—, aquí en el rinconcito del escalón de arriba.

—No tiene ni qué —obedeció enseguida el mexicano.

—¿Y tú no te sientas? —le preguntó Hernando a Juan.

—Yo no —respondió el gitano—. Pero no me voy.

—Bueno —dijo Hernando, y se sentó junto al mexicano.

Aunque blanco y nochero, el fulgor de la luna embalsado en el compás de Santa María lo remitía en ese momento a un fulgor muy distinto, al de la mañana de pinares y playa de La Barrosa, en Mayo, con Juan, Quico Rebull el cajista del Diario, y Paco Mateo, y la gran foto que Paco le tiró al gitano cuando se echó a bailar por la arena dura y lisa junto al oleaje, en la larga playa sin nadie, toda pulcra como uno de sus guijarros, no sentenciada aún a irse emporcando y corrompiendo de urbanizaciones y coches y plásticos y ruina. La foto, en blanco y negro, mostraba a Faraco en su acostumbrado traje negro y en una enérgica vuelta de soleá delante de la marea, pelo al viento, en alto los brazos y el cuerpo en escorzo como favoreciendo un revoloteo de la chaqueta abierta, serios los ojos puestos en la punta de la bota bien lustrada.

—Está bonita pero no hacía falta foto —dijo al verla luego—. Me ispiré con la mar porque el baile está ahí también, el bueno. No en el meneo del agua que se ve, sino más abajo. Abajo está el baile.

Y ahora, a la izquierda de las puertas de Santa María, Juan Faraco dejaba sentados en el rincón del primer escalón a Hernando y a Salvador el mexicano, como asegurándose de que ocupaban el sitio justo. Luego se quitó la chaqueta negra y la echó, plegada, en las rodillas de Hernando.

—A verla muerta llegué y lo que está es durmiendo —dijo—. Ahora fijarse en esto.

Bajó al escalón siguiente, se distanció ocho o diez pasos y levantó los brazos.

Cuesta de la Jabonería abajo, el reloj del Ayuntamiento acababa de dar las seis.

En los ratos corrientes o a gustito, a mí por lo menos no me sale, o me sale una mierda y lo dejo. Tiene que haber o mucha alegría o lo otro. Pero estar muy malamente, eso tampoco, porque si tienes una angustia grande te se van las ganas de hacer el baile y hasta las ganas de bailar. Es que son dos cosas, una es hacer lo que está ahí, el baile que hacen los demás: irlo haciendo tú el baile es otra cosa. Y en eso, quitando a la enpadescanse que era de Barcelona, en eso Cadi y Jeré. Y Triana. Date cuenta lo que te voy a decir: lo primero es lo antiguo, tenerlo tú lo antiguo siempre fijo en el cuerpo. Eso, siempre. Y ya luego, echarle al baile así de pronto un barrunto, un pie que no estaba, meterle medio contratiempo, un parón, un lamento que se ve un momentito en el baile en lugar de escucharse en el cante, algo que, luego, ni te acuerdas tú mismo muchas veces ni sabes que lo has hecho, a lo mejor hasta lo has hecho con el pensamiento más que con el cuerpo, lo mismo que le pasaba con el cante a Miguel «Pantalón»: yo lo sé que tú me entiendes, si no me entendieras cómo te iba a hablar de lo mío. Porque la gente ni se entera, coño, y alguno hasta te pone de loco: me han puesto a mí de loco, que yo lo sé, por decir que había visto o había hecho esto o lo otro y sin vino en lo alto, porque si dices que estabas borracho ya entonces no te lo critican. Pero en lo mío me entiendo yo, ¿no me voy a entender? Te cuento una cosa, a ti te se pueden contar las cosas: mi hija Juana la chica, las otras tardes en el patinillo: opá, ¿lo escuchas a Curriqui?, yo lo escuché anoche. Pero allí. Al lao del lavadero. *Y yo: «Déjame, déjame, Juani», yo en una sillita baja que me llevo al patinillo porque, siempre no, pero de cuando en cuando los escucho, si no los escuchara a qué iba a sacar esa silla allí al patinillo o al cuarto del fondo. Po claro, por aquí por el barrio, y ahí en mi casa misma, estaba la rancio del flamenco de Cadi, el oro puro, encima de los moros y los romanos que, según me han dicho, también vivieron por el Pópulo y aquí por Santa Ma-*



ría, como nosotros los gitanos. Pero yo a ellos no los escucho nunca, lo que escucho algunas veces es a mi gente, a los antiguos de mi raza, y a los del baile más, a Lamparilla, a Manuel Segura, a Curriqui, tú no sabes lo que fue el baile de ellos, cómo vas tú a saber. Curriqui murió muy viejo en mi misma casa, él vivió siempre ahí, y mi abuela Josefa vivía arriba. Cuando el rey, fíjate si hará años; no estaba yo ni en la barriga de mi madre. Que además, y esto lo sabe mi madre por mi abuela Josefa, Curriqui fue el que sacó el dicho ese «aquí en Andalucía se levanta el hambre antes que el día». Y en mi patinillo no está enterrao Curriqui, cómo va a estar, ni en el cuarto del fondo, estará en el cementerio, pero como él vivió tanto tiempo en esa casa y era el que era, tantas reuniones ahí mismo, tantas fiestas, cómo no va a sentirse algo por abajo o por donde sea, y cómo no va a haber ahí un eco de su baile, con lo que fue ese gitano bailando. Ahora: si es que escucho algo, donde lo escucho es en mi patinillo o en el cuarto del fondo, y una bajita de enea es la silla que cojo porque está más cerca del suelo, que algunas veces hasta pongo una oreja en el suelo. Por el patio, nada, en el patio ha habido mucho pisoteo. Pero, si oigo algo de los antiguos, es que lo oigo, no es otra cosa ni es un engreimiento mío. Y el baile y las fiestas y las voces y las peleas de los antiguos, tampoco los escucho siempre: la tranquilidá, también. Algunas veces. Y eso no es que tú no oigas cosas, ¡no, no es un silencio!: es cuando estaban bien-bien y tú estás bien-bien, que entonces ningún sinvivir te come. Ni el del baile. La tranquilidá en la calma. Pero entera. Que eso pasa poco, poquísimo, y encima se va corriendo y también llegué a verla en otro sueño la tranquilidá, la vi, una cara de mujer bonita así rubia con una trenza. Tirando a una muchacha soltera pero que tiene una niña, y vive ahí en la otra casa y se llama Nardi.

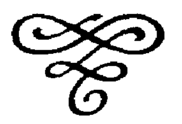
Juan Faraco se distanció ocho o diez pasos, permaneció inmóvil con los brazos muy levantados, y el mexicano y Hernando se hicieron cargo un poco de lo que iba a venir. Sólo un poco.

Como si también le correspondiesen, o nada pudiera con aquella luna llena, aún parecían surtir de su luz las claridades del alba, ópalos lentos, rosicleres, en arribo desde el extremo de la bahía. Un olor a algas, duro y fresco, subía al bajar la marea.

Daba el primer cuarto de las seis el reloj del Ayuntamiento cuando un auto madrugador, del centenar con que la ciudad de Cádiz contaría por los últimos años cuarenta, frenó en el Grupo escolar pegado a la muralla del mar junto a la Cárcel Vieja, y la luz del alba fue dejando entrever a sus ocupantes, una dama y tres marinos de uniforme, embebidos con la contemplación del hombre flaco y negrucio en mangas de camisa que, entre espaciados y cortos repiques de tacón, bailaba y bailaba por los escalo-

nes de la iglesia de Santa María, sereno y tenso a la par, majestuoso, como fuera del mundo, mientras dos muchachos, sentados allá al fondo contra las paredes de la esquina, también lo miraban sin quitarle ojo.

Fernando Quiñones





Ungaretti: la memoria del remordimiento

Giuseppe Ungaretti nació en la ciudad de Alejandría en el año 1888. Sus padres eran emigrantes italianos de la ciudad toscana de Lucca. Dos años después de nacer Ungaretti muere su padre. Se hace cargo del negocio familiar, una panadería, su madre, una mujer analfabeta, muy religiosa y tolerante. Los clientes de este negocio, de cierta prosperidad, eran gran parte de los europeos residentes en la ciudad norteafricana. En el año 1912, a los veinticuatro años de edad, parte con la intención de ir a estudiar Derecho a París. De los ocho a los quince años había estudiado en el Instituto Don Bosco y allí, a instancias de un profesor, lleva un diario titulado «Analisi dei miei sentimenti». Otros profesores y amigos le hacen leer el *Mercure de France,* órgano de la literatura simbolista y decadente, así como le hablan de Nietzsche. Su compañero de estudios y amigo es Mohammed Sceab que se suicidará en París, en el año 1913, en el mismo hotel de rue des Carmes donde estuvo hospedado Ungaretti desde su llegada a la capital gala. Este hecho lo conmocionaría. Ahora, en el número 5 de la rue des Carmes, hay una placa en el L'Hôtel d'Orléans que conmemora el paso del poeta italiano.

Las primeras lecturas de Ungaretti, además de la ya citada de Nietzsche, fueron las de los poetas franceses Mallarmé y Baudelaire, así como la decisiva y fundamental de Leopardi. «No es que entonces entendiera a Mallarmé, pero su poesía está tan llena del secreto humano del ser, que cualquiera puede sentirse atraído musicalmente por ella, aun cuando todavía no sabe sino muy mal descifrar su sentido literal», escribirá. Estas lecturas las compartía con amistades anarquistas, socialistas, librepensadores, ateos, etc. Alejandría era una ciudad cosmopolita a la que acudían no sólo emigrantes, sino también muchos exiliados políticos. En ese ambiente conocerá a Enrico Pea, un empresario autodidacta, mayor que él, que en torno

suyo reunía a mucha gente, especialmente anarquistas. Es durante esta época cuando el poeta italiano se cruza varias veces con el poeta neogriego Constantino Kavafis. Lo recuerda así: «No había yo cumplido los veinte años cuando le conocí. Cada tarde se sentaba en la mesa de una lechería del Boulevard de Ramleh, famosa por su yogurt, junto a mis coetáneos que preparaban la revista *Grammata*. A menudo, cuando podía, me gustaba sentarme con ellos. Kavafis se mostraba absorto y sentencioso, pausado pero afable, no quería que lo considerásemos más que un compañero, si bien era ya mayor que nosotros y ya, por las voces entendidas, se le saludaba como un importante poeta».

Ungaretti, camino de París, había desembarcado en Brindisi. Pasa unas semanas en su país de origen y allí se encuentra de repente con toda su tradición cultural. Visita Roma, Florencia y descubre la pintura de Masaccio, que tanto le impresionó. Ya en París se inscribe en la Facultad de Letras de la Sorbona. Frecuenta las clases de Bergson en el Colegio de Francia y lleva una vida intensa en cafés y tertulias, sobre todo, en el Boulevard Saint- Germain. Sus amigos de este tiempo son, entre otros, Paul Fort, Braque, Juan Gris, Satie, Léger, Picasso, Modigliani, Savinio y De Chirico. En el café de Flore conoce a Apollinaire, quien se convertirá en su mejor amigo de París. En el año 1914 se reúnen en la ciudad del Sena los futuristas italianos: Palazzeschi, Soffici, Boccioni, Carrà, Papini, Magnelli y Marinetti. El primero de ellos describe así a su joven compatriota: «Un joven rubio, delgado, que participaba poco en las discusiones, pero se interesaba mucho por lo que decían los demás: tenía dos pequeños ojos que eran como dos hendiduras, y dos cornisas sobre su joven frente, que indicaban su fuerza de voluntad».

Es en París donde realmente comienza su labor poética. En el año 1915 publica sus primeros poemas en la revista *Lacerba*, por intermediación de Papini, que fue el primero que habló de Ungaretti. La amistad de este último por el autor de *Historia de Cristo* o *Gog*, se prolongó en el tiempo a pesar de las dificultades. Ungaretti lo consideraba el «Príncipe» de la cultura italiana, el apoyo más seguro de la nueva literatura. Además de *Lacerba*, Papini había sido editor y fundador de otras publicaciones como *Leonardo*, *La voce* y *L'anima*.

En 1914 había decidido retornar a Italia donde pensaba dedicarse a la enseñanza del francés. Al estallar la guerra entre Francia y Alemania, es sentida por Ungaretti singularmente como una mezcla de anarquismo, patriotismo e intervencionismo. Él mismo confesará que es un hombre «pacífico, un rebelde, en suma no amo la guerra, pero parecía como si aquella guerra fuese necesaria, parecía necesario sublevarse, pensábamos que toda la culpa de la guerra la tenía Alemania». Ungaretti participa en la guerra



también como una manifestación de su italianidad que necesita ser reafirmada al no haber nacido ni, hasta ese momento, haber residido en su país. Era también «una ocasión para la abolición de las fronteras sociales, para la fraternidad de los soldados, la unidad solidaria de los hombres. Es por aquellas fechas cuando tiene una relación temprana y amistosa con Mussolini, prolongada en el tiempo, en la redacción de la revista *Popolo d'Italia*» en Milán. Desde las trincheras había mandado sus poemas a revistas como *La diana, La voce, La riviera Ligure* y *La Raccolta.*

El final de la guerra llega. El nueve de noviembre de 1919, mientras se celebraba el armisticio, moría en París su gran amigo Apollinaire víctima de una herida de combate. Ungaretti caminaba hacia su casa llevándole como regalo una caja de cigarrillos toscanos de los cuales era tan apasionado fumador. «Por la calle», nos relata Ungaretti, «y por las ventanas de las casas vecinas de Guillaume Apollinaire, en Saint Germain des Prés, la gente entusiasmada gritaba: «A mort Guillaume», refiriéndose, naturalmente, al Kaiser. Al llegar a su piso, me abrieron la puerta desoladas su mujer y su madre y me condujeron a la habitación en la que yacía. Estaba tendido sobre el lecho, el rostro estaba cubierto por un paño negro, porque ya estaba a punto de corromperse, el paquete de cigarrillos se me fue al suelo. En la calle seguían gritando: «A mort Guillaume». Acompañé al partisano de la libertad al cementerio de Pére Lachaise, *dando il braccio alla cara fanciulla, che, con molta innocenza ci amò tutti e due*».

En el año 1916 había pasado todo el año en primera línea de fuego y escribe todo *Il porto sepolto* que se publica en una edición de ochenta ejemplares y se reeditará en el año 1923 conteniendo los poemas de *Alegría de náufragos* y los primeros de *Sentimiento del tiempo,* con un prólogo de Mussolini en donde éste destacaba la labor burocrática del poeta porque «no siempre burocracia y poesía son asuntos irreconciliables».

En 1919 trabajaba ya como periodista en *Popolo d'Italia,* se casa con la que ha de ser su única esposa, Jeanne Dupoix, y comienza su gran amistad con Paulhan. Edita *Alegría de náufragos.* Meses después, en 1920, asiste también al entierro de otro de sus grandes amigos, el pintor Amadeo Modigliani que muere en el hospital de la Caridad a causa de los excesos y de la tuberculosis. Jeanne Hébouterne, su compañera, se suicidaría al día siguiente. Leone Piccioni, biógrafo de Ungaretti, relata así este suceso: «La "trattoriuccia" di Mère Rosalie, in Rue Dorian, ospitava molti artisti. Al tavolo di Soutine incontrava Modigliani quasi ogni giorno. Accompagnato dalla sua "giovanissima donna, vestita di una redingote di velluto azzurro elettrico", il pittore lí disegnava in continuazione, lasciando poi foglietti di carta sparsi, che la padrona della trattoria provvedeva a vendere. Erano divenuti da poco amici quando Modigliani s'ammalò di febbre spagnola;

il giorno stesso della sua morte, la sua compagna, in attesa di un figlio, si buttò da un balcone...».

Las dificultades económicas lo habían hecho regresar a Roma donde encuentra trabajo en el gabinete de prensa del Ministerio de Asuntos Exteriores. Durante estos años mantiene amistad con André Breton y simpatiza con el primer surrealismo. Romperá con este movimiento cuando se le pida que firme un manifiesto contra Artaud. Colabora en *Littérature* la nueva revista de Breton y Aragón, así como en *Don Quichotte* y *Esprit Nouveau.* Y de la misma manera que desde Francia había colaborado en la prensa italiana, desde Italia lo hace en la francesa, y no sólo en la prensa escrita, sino también en la radio. Los vínculos con Mussolini serán prolongados. Actúa en favor de éste y de Marinetti, detenidos después de la derrota electoral fascista, por defender la libertad de opinión. Se adhirió al fascismo, se convirtió al catolicismo tras su viaje al monasterio Subiaco, pero por ayudar a los antifascistas y a amigos judíos, será expulsado del Ministerio de Asuntos Exteriores. La amistad con Mussolini yo creo que tenía varias vertientes: una primera amistosa (la más permanente), otra ideológica (que fue variando a lo largo del tiempo hasta desaparecer), y una tercera y última que se vincula a las permanentes y complejas necesidades económicas. Para romper con todo ello, se marcha a Brasil en el año 1937. Allí vivirá hasta el año 1942 en el que, al entrar este país latinoamericano en guerra contra Italia, es amablemente expulsado. Ungaretti vivió feliz allí a pesar del fallecimiento de su segundo hijo que le produjo un desgarramiento profundo. Al regresar a Roma da clases en la Universidad e intenta pasar desapercibido durante esos últimos años finales del poder del Duce. Una vez finalizada la guerra, el sindicato de escritores, decide expulsar a Cecchi, Baldini, Bontempelli y Ungaretti. Durante ese período de la depuración tendrá que desprenderse de cuadros y otros objetos para comer. A partir de ese instante su vida mejoró, comenzó a dar conferencias tanto en Italia como en el extranjero y se reeditaron sus libros.

La bibliografía de Ungaretti, de una manera sucinta, puede resumirse de la siguiente manera: En 1923 se edita la edición de *El puerto sepultado* conteniendo poemas de *Alegría de náufragos* y los primeros de *Sentimiento del tiempo.* En 1931 publica su primer libro bajo el título de *La alegría* (1914-1919), título definitivo. En 1933 *Sentimiento del tiempo,* cuya edición definitiva aparecerá en el 1936 conteniendo los poemas escritos entre 1919-1935. Mondadori, en el año 1942, le publica la obra completa bajo el título de *Vida de un hombre.* En 1945 se reúnen sus poesías dispersas. En 1947 *El dolor* (1937-1946). Dos años después aparece su primer libro en prosa, *El pobre de la ciudad,* reeditado en 1961 con el añadido de *El desierto y después.* En 1950 ve la luz *La tierra prometida,* en 1952 *Un grito y paisajes*



con ilustraciones de Morandi, en 1960 *El cuaderno del viejo* y en 1969 Mondadori publica *Vida de un hombre. Todas las poesías.* Ungaretti, además, tradujo a Góngora, Blake, Esenin, Perse, Mallarmé, Racine, Shakespeare, etc.

Ungaretti fue traducido fundamentalmente en editoriales sudamericanas durante los años sesenta y setenta. En España se acaba de publicar una amplia antología en la editorial Libertarias. Su obra ha tenido un cierto eco entre nosotros, así como su presencia asistiendo a alguno de los congresos de poesía. Pero ha sido Guillén quien más y mejor lo homenajeó en su poema de *Suite Italienne*:

LA INMENSIDAD, EL MAR

E il naufragar m'é dolce in questo mare.
Leopardi

Me ilumina la inmensidad
Desde vacíos de silencio
Con todo radiante candor.

Su criatura soy: me ampara
Me fortalece, me dirige
Bajo aquellos cielos que rozan
La cima nuestra de ese monte.

Y me es dulce no naufragar
En este mar de inmenso espacio
Perpetuamente juvenil.

M'illumino
d'immenso

La poesía para Giuseppe Ungaretti era algo indefinible, tanto como la libertad. Ambas ideas o estados eran comparables a la especulación que, sobre el infinito, tenía Leopardi (quizás el autor que más le influyó). Para el autor del *Zibaldone*, la poesía no podía ser conocida por el hombre porque éste era un ser finito, mientras que ella era algo infinito. Poesía y libertad eran dos metas a las que se encaminaba el hombre superando sus bajezas. La poesía para Ungaretti era una «dádiva», «el fruto de un momento de gracia, al cual no le ha sido ajeno, sobre todo en las lenguas de antiguas culturas, un paciente y desesperado apremio». No podía jamás ser «conquista» de la tradición ni del estudio, aún cuando estuviera destinada a «alimentarse sustancialmente tanto de una como de otra».

De entre sus varios escritos hemos podido rescatar dos posibles definiciones de la poesía que, en ningún momento, deben ser entendidas como algo definitivo, cerrado y todavía menos científico. La primera afirmaba que era «la ciencia del alma amenazada de muerte, todos los días, por la



ciencia material». La otra, más cargada de un contenido terrenal, subrayaba que no era más que «ese oficio perdido que cada generación debe reaprender, hurgando en la memoria de un Edén alejadísimo, cada vez más y más remoto».

Ungaretti no optaba por una sola manera de hacer y de entender la poesía, por el contrario, él siempre se refiere a que los modos de la poesía son «infinitos», al menos, tanto como poetas hay o hubo en el pasado o podría haber en el futuro. Para Ungaretti la poesía era de todos, brotaba de una «experiencia» que no sólo era propia sino también colectiva, es decir, asumiendo ésta, en muchos casos como propia. El poeta era su voz y las voces de otros muchos, de muchas épocas que hablaban por su intermediación. La «experiencia» a la que se refiere también el autor de *La alegría,* es la experiencia vital y a la vez espiritual, la conjunción de ambas. La poesía era así de «todos» aquellos capaces de identificarse con el poeta.

Para Giuseppe Ungaretti, el avance de la humanidad no se encontraba en el progreso científico, sino en el descubrimiento de su conciencia. De ahí su crítica al futurismo (no tanto a la vanguardia, de la que obtuvo unas influencias metafóricas e imaginísticas fundamentales), y, sobre todo, al exceso sociopolítico de estas ideas. El futurismo (el ismo más influyente en Italia, el más virulento de todos los ismos), «hubiera *podido acertar* si no hubiera puesto el acento en los medios proporcionados al hombre por el *progreso científico,* en vez de en la *conciencia* del hombre que habría de *dominar* moralmente *esos medios*» (el subrayado es mío). La ciencia sin el hombre no es nada, no se puede servir a sí misma, el hombre debe siempre crearla y dominarla, es decir, controlarla, servirse de ella. Fuera de ese control, pasaría a formar parte casi de las fuerzas del «mal», es decir, lo que no sólo no puede manejar el hombre, sino que se vuelve contra él mismo. «Creyeron», comenta Ungaretti, «que de la guerra y de la destrucción emanaría alguna fuerza y alguna dignidad». Por el contrario, dejaron sin control las fuerzas más incontroladas del hombre. Y esta misma idea de la destrucción creyeron que también tendría una aplicación regeneradora en la poesía. ¿Destruyendo el lenguaje nacería de sus cenizas otro más fuerte, más verdadero, más excelso? Era tanto como pensar que de la muerte del hombre nacería otro mejor. ¿Cómo destruir la tradición que es, en el fondo, la base siempre de la regeneración? Ungaretti llega a estas conclusiones muy a posteriori, ya en su madurez, pues, como hemos visto también, de alguna manera creyó, temporalmente, en estos presupuestos.

La palabra es el único rescoldo vivo que el poeta rescata de las cenizas de la destrucción. Leopardi había escrito que «el poeta podía detener el curso de la historia en la palabra», añadiendo que «la Historia está en la lengua y ésta vive en las obras literarias». La palabra que busca Ungaretti



nace a partir de una «tensión expresiva que la colmará con la plenitud de su significado». Es la palabra limpia de la vacuidad, de la oratoria, de los elementos decorativos que la ocultan, vuelta a su más pura esencia, una «esencia cósmica de las cosas». La palabra desnuda que expresa a un ser también despojado, solitario, indefenso y en la fragilidad de su destino. Y de aquí surge la búsqueda de una perfecta coincidencia entre la «tensión rítmica del vocablo y su calidad expresiva». La tensión rítmica se refiere a la métrica que es un asunto fundamental pero subordinado, «la métrica tampoco es un asunto académico, sino que está ligada a la vida de las palabras». En cuanto a su «calidad expresiva», se refiere a lo que se tiene que decir, a «las cosas que uno tiene que afirmar, para edificación de todos, para conocerse a sí mismo». La palabra así, la palabra que perdura, la palabra verdadera o, al menos la que se encuentra más cerca de ella, tiene una vida secular «que en tanta historia refleja muchas cosas distintas, que nos pone nuevamente a dialogar con seres cuya presencia carnal sobre la tierra ha desaparecido, aunque no la de su espíritu puesto que su voz todavía opera en nosotros». La palabra es tema y memoria. La idea de tema es una corrección tardía y fue sustituida por «música». La memoria de la historia colectiva del pueblo al que se pertenece. La memoria individual, la suya propia, la más íntima, la de su relación con Dios, la de las pasiones, la del tiempo, la del paisaje; y aquella otra que refleja su postura ante la sociedad moderna.

En todo esto se debatía su incertidumbre frente a la idea de lo sobrenatural. La palabra y la memoria recogen toda esta experiencia que muchas veces es antagónica, un elemento que, precisamente, la convulsiona. La palabra conduce a la memoria y la memoria conduce a la poesía y la poesía lleva «al hombre y a la palabra hacia ese acto deseoso de renovación del universo, para el cual la humanidad hace su largo viaje de expiación sobre la tierra». Para Ungaretti, la extrema aspiración de la poesía era la de cumplir un «milagro», un milagro en palabras, al resucitar un mundo en su pureza originaria y esplendoroso de felicidad. Las palabras, al ser así la memoria del mundo, para Ungaretti, algunas veces, en las horas más elevadas de los grandes poetas, alcanzan «esa belleza perfecta en que consistía la idea divina del hombre y del mundo en el acto de amor que les dio vida».

Pero no todo es pureza, felicidad, belleza, la palabra también debe explorar el otro lado del mundo, el de los abismos. Hay que explorar el misterio. El poeta italiano cita a Rivière para afirmar que los «abismos son explorables» y no sólo eso, sino que los abismos están en nosotros mismos. No hay mayor misterio que nosotros. Y el misterio es el soplo que circula en nuestro interior y nos anima, «la posibilidad de llevar la realidad, desde nuestras dimensiones naturales hacia otras, descubriendo así en ella la poesía

y la verdad». Leopardi decía que «al esclarecer el misterio de la realidad, la visión de la verdad se le había hecho insoportable al hombre», y el hombre moderno luchaba por reconciliar la verdad con el misterio.

La palabra podía ser un puente. Palabra que, para Ungaretti, estaba hecha de vocales, de consonantes y de sílabas, es decir, de una manera totalmente distinta de los objetos que evoca y los cuales pueden estar *ausentes, lejanos* «transpuestos en el tiempo». La palabra no es sólo puente, sino que también guía, «nos reconduce, en su oscuro origen y en su oscura carga, hasta el misterio». Pero la palabra surge para oponerse al misterio y no para desentrañarlo. Oponerse en cuanto que lo ilumina y a veces incluso lo agranda con la experiencia de la realidad o con la fantasía de la imaginación. Para Ungaretti se podían acortar los límites espaciales a través de las propias obras de ingeniería o las telecomunicaciones, pero no se podía eliminar la distancia humana incognoscible como aquella que existe entre «lo efímero y lo eterno». La palabra arrancaba la máscara a lo real, le restituía la dignidad a la naturaleza y representaba una trágica majestuosidad. Pero la palabra del tiempo de Ungaretti (de casi todos los tiempos) estaba en crisis. Pone a prueba su intensidad y la levanta de la oscuridad. Una palabra que tiende a resonar «de silencio en el secreto del alma, ¿no es acaso una palabra que tiende a colmarse de misterio?». El poeta, a través de la palabra, palpaba lo invisible en lo visible, palpaba los rasgos de la Divinidad. Ungaretti afirmará rotundamente que «hoy el poeta sabe y afirma resueltamente que la poesía es testimonio de Dios, aun cuando blasfema». Así la palabra tiene un valor sagrado.

Pero, ¿dónde se origina el misterio? Para el autor de *Vida de un hombre,* en la racionalidad: «Yo quería oponerme incluso a otra manera de ver la realidad, o sea, a aquella según la cual la realidad exigiría ser aceptada en su misterio, para ser experimentada en su suprema vitalidad, y que no tolera mesura alguna, sino que más bien se cierra absolutamente a la razón, puesto que la sede de la verdad está más allá de la mesura. No es la realidad, sino el misterio lo que no es mesurable». El acto poético era un acto de liberación, un acto en el que se llegaba a tener una cierta noción de lo Absoluto. La libertad debía oponerse continuamente a los hechos materiales, fisiológicos y económicos. El poeta experimentaba el *horror* y la verdad de la muerte («es semejante familiaridad que si su vida no tuviera fin, ella le parecería un naufragio»), la poesía creaba la ilusión del rejuvenecimiento, de la inocencia, de la libertad, la ilusión antes de la caída.

Pero la palabra también era memoria. Ungaretti cita a Galileo para acercar este término a una concepción científica, «lo que nosotros imaginamos es: o una de las cosas *ya vistas* o una mezcla de cosas, o de partes de cosas *otras veces* vistas». Pero la palabra y la memoria estaban secuestra-



das en una sociedad donde los acontecimientos «parecen transferir progresivamente la memoria del hombre a los instrumentos que él inventa (...) impidiendo progresivamente toda libertad de recuerdo personal, en semejante sociedad poetas y pintores de los siglos XIX y XX han permanecido fieles a esa verdadera memoria que todavía se mantiene en vida por los sufrimientos, las alegrías y la fragilidad carnal, en la inspiración única de cada ser humano».

La palabra, el lenguaje del cual se servía el hombre durante su fase terrenal, ¿puede contener una revelación? ¿Puede sobrepasar los términos de la experiencia histórica? El hombre, para Ungaretti, siguiendo las directrices leopardianas, era un ser finito que no podía ser conocido más que a través de esos objetos finitos que son las palabras. Pero la palabra poética rompía, no en su totalidad, pero sí parcialmente este concepto de límite. Leopardi hablaba de un «vocablo infinito», más allá del límite, próximo al misterio. La palabra estaba en crisis, amenazada en cada generación y cada generación debía reconstruirla a riesgo de perecer ella misma en ese abandono. La poesía así, para nuestro poeta, no era más que esa «ciencia del alma amenazada de muerte todos los días por la ciencia material», un oficio perdido que cada generación debía reaprender, «urgando en la memoria de un Edén alejadísimo, cada vez más y más remoto».

Para Giuseppe Ungaretti, ¿la poesía es algo comprensible? Dante, otro de los autores favoritos del poeta de *La alegría*, en el *Convivio* decía lo siguiente: «Pocos estarán aptos para comprender la transfiguración moral que por obra de la poesía resplandecerá en el mundo ya que en las cosas secretísimas hay muy poca compañía». Ungaretti reafirma la cita anterior al escribir que «sin duda, la verdadera poesía se nos presenta ante todo en su *reserva*. Siempre ha sido así. Mientras más logramos transmitir nuestra emoción y la novedad de nuestras visiones en los vocablos, más nuestros vocablos llegan a velarse de una música que será la primera revelación de su profundidad poética más allá de cualquier límite de significado». Ungaretti comenta la respuesta que le dio a alguien que le preguntó si no eran los hechos externos los que hacían al escritor: «Todo hombre, y el escritor está en la Historia y no fuera de ella; pero si él no logra expresar la Historia de su propia obra, infundirle vida e imprimirle la huella de su existencia personal, es un escritor secundario al cual la misma Historia no tomará en cuenta».

Para Ungaretti la poesía no era ni incomprensible, ni comprensible, no era ni fácil ni difícil. La poesía verdadera era poesía. Cada poeta tenía que luchar por identificarse con un lenguaje personal, con una voz que rompiera con aquel silencio eterno de los espacios infinitos al que se refería Pascal. Hacer hablar al Universo infinito, eterno y mudo que participaba de

los atributos de la divinidad. Pero la poesía —para Ungaretti— iba más allá del lenguaje, «la poesía es error, es lo imposible. Pero no es el error, es anhelo de verdad; tener sed de poesía es hacer acto de humildad, es tener conciencia de que el hombre no procede sino por ilusiones y cometiendo series de errores, es tener conciencia de nuestra impotencia para conocer la realidad, salvo en la indeterminación». Ungaretti habla de crisis del lenguaje científico, no de la ciencia, de la misma manera que se refiere a la crisis del lenguaje poético y no a la de la poesía. El lenguaje científico estaría en crisis «para permitir razonar con precisión sobre las reacciones que posee el saber en un momento histórico determinado respetando las exigencias naturalmente subjetivas de toda expresión artística».

Llegados a este punto el poeta se pregunta si existe la posibilidad de un lenguaje poético. El tiempo transcurre de tal manera que relacionar el tiempo y el espacio se ha convertido en algo casi imposible. La «duración» ya no existe, esa posibilidad de contemplación y, por consiguiente, «de expresión de la poesía». ¿La poesía entonces, no puede encontrar el acto de una expresión duradera? La poesía se ha convertido en un acto desesperado. «La naturaleza —ya Essenin se quejaba de ello— rápidamente desaparece. El hombre, frente a los medios automáticos, capitula, él también se vuelve monigote de ciencia ficción, se destituye». Sófocles en la *Antígona* decía que para hacerse la ilusión de ser inmortal se tenía a la palabra poética. La palabra, para Petrarca, reflexionaba sobre sí misma, expresaba la desesperación de un espíritu. Las palabras eran la memoria. Pero el olvido forma parte de la memoria, representa nuestra experiencia oscurecida, nuestra noche interior. Si pudiésemos recordarlo todo y no olvidar, podríamos saberlo todo, «y ya no habría muerte en el mundo». Así, la palabra para Ungaretti era la única posibilidad de eternidad que podía infundir el hombre. Leopardi abolía la memoria en el Infinito. Ungaretti, a través de Leopardi, comenta que la ciencia y la filosofía se dedicaban a saber y comprender, para medir y juzgar; mientras que la poesía ambicionaba conocer para creer. Conocer el dolor por la nada universal, «los muertos están muertos, y los vivos llevan el peso de los siglos no vividos por los muertos». Lo eterno era un recuerdo, un pasado, se naufragaba en el mar *infinito del pasado,* de la muerte: en el mar de lo *finito,* de la *nada.* Ni el conocimiento, ni la imaginación eran capaces de concebir el infinito, sino sólo lo indefinido y de concebir indefinidamente. Entonces, se preguntan ambos poetas, «¿Qué es ese proclamar suerte de los poetas, maldición de los poetas y predestinación de los poetas, el anhelo de conocimiento que no da paz? ¿y ese proclamar también como su destino, la misión de devolverle a los hombres el desapego, el entusiasmo, el éxtasis de la inocencia?». Ungaretti piensa que no había poesía sin la búsqueda de



lo «incognoscible», sin la «incógnita», sin esa «ignorancia» que hace de la poesía una continua desesperación (se refiere a Leopardi, pero puede generalizarse esta opinión), «le es oscura la causa de la condena al sufrimiento y a la muerte de todo lo que nace en el universo, y del mismo universo».

Pero no todo era para Ungaretti una búsqueda espiritual. También habla de la justicia y de la igualdad. Prevenía de una *excesiva* igualdad económica que obstaculizase la libertad y la dignidad del hombre. Y en cuanto a la justicia, no podría ser nunca pura «si cada uno de nuestros actos no es considerado no sólo como hecho personal y hasta social, sino también como hecho religioso, quiéralo o no, que está ligado en su responsabilidad al secreto universal del ser, a Dios».

La poesía no es racional, podría serlo en su forma, pero no en sus objetivos, «que tienden a descubrir la verdad más allá de los límites de la razón». La poesía para el autor de *Vida de un hombre* no se basaba en el *razonamiento* sino en las *revelaciones*, en las *iluminaciones:* «Su mérito no estará en lo que demuestra, sino en esa fuerza que podrá ponernos en contacto con el misterio viviente de la naturaleza». Para Ungaretti la poesía no servía para nada, para nada que no fuera enriquecer el espíritu.

En *La alegría* (1931), Ungaretti reunió los poemas de «Últimas», «El puerto sepultado», «Náufragos», «Vagabundo» y «Primeras», todos ellos escritos entre los años 1914 y 1919. Es su primer libro que quiere ser un Diario, pues el autor no tiene otra ambición y cree que «aun los grandes poetas no tuvieron otra, que la de dejar una hermosa biografía». Los poemas son tormentos formales, la forma en sí lo atormenta «sólo porque él la exige adherida a las variaciones de su ánimo». Ha pasado la guerra y ha madurado en medio de «acontecimientos extraordinarios». Sin negar nunca las necesidades universales de la poesía, el universo debe estar de acuerdo «con la voz individual del poeta, a través de un activo sentimiento histórico».

El primer poema con el que se abría el libro era una especie de sucinta poética. Lo único eterno es la nada que, por otra parte, no es algo corpóreo, tangible, ni siquiera algo desconocido, sino lo inexplicable. Es el misterio. También está aquí el tema de la duración al que nos hemos referido anteriormente. Entre el tiempo y el espacio hay un vacío que nunca se cubre, el de la existencia, y es el que el poeta está destinado a llenar en el vacío. «Entre una flor que cojo y otra que regalo/ la inexpresable nada». En otro poema de «El puerto sepultado» (en esta antología no recogido), la esperanza de que la poesía lo salve, la deja reflejada en estos versos: «Aquí llega el poeta/ y luego vuelve a la luz con sus cantos/ y los dispersa.// De esta poesía/ me queda/ aquella nada/ de inagotable secreto».

Todavía en muchos de estos poemas quedan rescoldos simbolistas que el propio Ungaretti retransformará a lo largo de su obra. De ahí poemas

como «Tedio», el *spleen*, que también remite a un viejo asunto leopardiano. El poeta, el individuo, está en soledad, a pesar del ruido de la ciudad moderna, en donde se pierde sólo guiado por esos cables de tranvía que son lo único tangible en una geografía existencial que desconoce. La biografía personal es el viaje que recorre desde un pasado que todavía no se ha convertido en memoria y ni siquiera en nostalgia, hacia los recuerdos de su futuro, que eran los inculcados por sus padres. En ese viaje existencial, Ungaretti descubre en el mar uno de sus decorados esenciales. El mar es el único infinito tangible, a través del cual, como en las vísceras de un pichón, se puede vislumbrar lo ceniciento del destino.

Hay que aclarar que, en ningún momento, Ungaretti se lamenta, porque él no quiere vivir del lamento «como un jilguero cegado» («Agonía», poema no recogido en esta antología). Otro poema dirá: «Tampoco las tumbas resisten demasiado» (en «Recuerdo de África»). ¿Demasiado qué? La memoria, el recuerdo, el tiempo. El hombre está abocado a una desaparición física total y su único contenido se convierte en niebla e incluso «Hay niebla que nos borra». Por este mar de la memoria navega la sombra suicida de Scebead, su amigo árabe del colegio, al que trata de nombrar para que, al menos su gesto, no haya sido en vano.

En «El puerto sepultado» el poema está dedicado a este amigo y su final es bien significativo de sus intenciones: «Y quizá yo solo/ sé aún/ que vivió» («En memoria»). Sceab no sólo significa el suicidio de alguien querido, sino el de toda una parte de su vida que se ha ido en su imagen. A partir de ese momento, cuando reconoce en su amigo el pasado, «se me trasvasa la vida/ en un barullo de nostalgias».

Muchos de los poemas de «El puerto sepultado» son escritos durante la primera guerra mundial en el frente. Ungaretti, que fue un ferviente intervencionista, se da cuenta de que todos pertenecen a un mismo ejército, que al estar tan cerca de la muerte nunca estuvo «tan apegado a la vida», y que el hombre siempre «está combatiendo involuntariamente contra su fragilidad».

He hablado ya de la memoria, del recuerdo, de la nostalgia, etc. Pero Giuseppe Ungaretti, en estos poemas de la guerra, nos descubre el remordimiento; la muerte (de los otros) «se paga viviendo». El remordimiento que es «como un/ ladrido/ perdido en el/ desierto» (en «Goce»). La guerra le da tiempo al autor para reflexionar sobre sí mismo, sobre su mortalidad, pero, sobre todo, sobre su mortalidad corporal y el sentido del alma. Todos los combatientes viven en una urna, en una tumba colectiva, en una fosa común sobre la que la muerte puede tender la tierra del anonimato. Ungaretti se desprende del cuerpo, prescinde de él, jamás hay una queja material; su único suplicio es estar en armonía consigo mismo.



En el poema «San Martino del Carso» compara el paisaje desolado después de la batalla, con el de su interior: «Mas en el corazón/ no falta ninguna cruz// Mi corazón/ es el país más desgarrado». El viaje de la vida se reanuda en «Naufragios», que finaliza con esta oración: «Cuando me despierto/ del deslumbramiento de la promiscuidad/ en una clara y atónita esfera// Cuando mi peso me sea ligero// El naufragio concédeme Señor/ de aquel joven día al primer grito». El cuerpo ligero del poeta se abandona como un objeto a la deriva, a pesar de manifestar su creencia en una patria, en su poema «Italia», en plena guerra, se considera un nómada «abandonado en el infinito leopardiano», buscando «un país inocente» que no existe. Su infancia real se había escondido en un país perdido, los recuerdos y nostalgias de la antigua patria (la ciudad de Lucca) son imposibles de reconstruir físicamente. Nada puede anclar la vida, todo se carga en el viaje (deseos, nostalgias, recuerdos, el pasado, el porvenir). El poeta conoce ya el origen y el fin, ¿qué le queda? En la vida, como en esta ciudad amurallada de Lucca, «no se está mas que de paso./ Aquí la meta es partir».

En *La alegría* es donde el autor lucha más contra la destrucción métrica, cincelando sin desmayo la palabra.

En *Sentimiento del tiempo* se agrupaban los poemas escritos entre 1919 y 1935. Este libro apareció en 1933 y la edición definitiva se publicó en el año 1936. Abarca un primer apartado denominado «Primeras» y otros como «El fin de Cronos», «Sueños y acordes», «Leyendas», «Himnos», «La muerte meditada» y «El amor». En este poemario aflora de nuevo la métrica: el endecasílabo, el eneasílabo y el heptasílabo.

En «Primeras», Ungaretti escribe los primeros-últimos poemas de juventud. La primavera de la vida se ha terminado: «Oh juventud,/ Acaba de pasar la hora de la despedida». Y con ella, «Astrales nidos de ilusión». Lo que queda es la melancolía, el silencio, el desierto y la noche (en «Oh noche»). Otra imagen sobre el paso del tiempo la muestra en el poema «Paisaje» que lo divide en cuatro partes siguiendo el desarrollo del día (Mañana, Mediodía, Tarde y Noche) y de la vida: «Todo se ha extendido, se ha apagado, se ha confundido./ Silbidos de trenes alejándose./ De pronto aparece, ya sin testigos,/ también mi verdadero rostro, cansado y desilusionado». En «El final de Cronos» el tema del tiempo resurge con un vigor más descarnado: «Tiempo, fugitivo temblor». La muerte, asunto central también de «La muerte meditada», da paso al alma que se pierde en la oscuridad. Pero también en estos poemas hay un erotismo vital, una recreación en la belleza, la experiencia carnal de la edad madura. En «Sueños y acordes» busca la serenidad ante los desasosiegos vitales y mortales, y lo busca en el paisaje en donde presiente sombras de todos los tiempos que se juntan en un mismo espacio. En el apartado «Leyendas» incluye el poema dedica-

do a la muerte de su madre. Es un poema de dolor, pero también de esperanza. Confía en reencontrarse en el más allá con ella, quien, además, será su intercesora ante Dios: «...me darás la mano./ ...Estarás como una estatua delante del Eterno/ ...Y sólo cuando me haya perdonado,/ Tendrás deseo de mirarme./ Recordarás el haberme esperado tanto,/ Y tendrás en los ojos un fugaz suspiro».

El poema dedicado a Alejandría es todo un manifiesto de amor a su ciudad natal. Al nombrarla quiere evitar que su memoria se diluya por la línea del horizonte: «Amores y sueños largos sobre alfombras».

En los «Himnos», el eje central de este apartado es el poema «La piedad», resultado de la experiencia religiosa. El poeta desearía desligarse de todo tipo de ataduras, de recuerdos, de imágenes, de símbolos, para desde su soledad llegar a la idea de Dios. Ungaretti se siente «exiliado entre los hombres», quiere ver el rostro de Dios, pero sólo se le puede percibir a través de su palabra. Una palabra que a veces es sólo silencio. Curiosamente un libro tan determinista se clausura con el apartado «El amor», en donde hay versos como, por ejemplo, «Y la cruel soledad/ Que cada uno descubre en sí mismo, cuando ama,/ Ahora tumba infinita/ De ti me divide para siempre.// Querida, lejana como en un espejo...» (en «Canción»).

Ungaretti, en su espacio arquitectónico del poema, desde la desnudez, concisión y precisión del primer libro y la métrica de este segundo, mezclaba la imaginación y la metáfora vanguardista con los sentimientos humanos. Depuraba todos los elementos lógicos, discursivos y ornamentales. Él mismo escribió en la nota prologal a *La alegría:* «Sus poesías representan sus tormentos formales, pero quisiera que se reconociese de una vez que la forma le atormenta sólo porque la exige adherente a las variaciones de su ánimo, y, si, algún progreso ha hecho como artista, quisiera que indicase también alguna perfección alcanzada como hombre».

El poeta hispano-mexicano Tomás Segovia, que preparó una edición de *Sentimiento del tiempo,* comenta algo muy interesante con respecto a las acusaciones que Ungaretti recibía de ser un autor preciosista y hermetista: «Se comprende mal cómo una poesía puede ser, al mismo tiempo, desnuda y hermética, concisa y preciosista».

Después de que Mondadori reunió en *Vida de un hombre* (1942) su obra completa y, en el año 1945, aparecieron sus *Poesías dispersas;* en 1947 sale a la luz *El dolor,* reuniendo poemas que van desde 1937 a 1946. Poemas escritos a la memoria de su hijo muerto en el Brasil en donde se refleja ya no la incertidumbre de la vida, la melancolía, la nostalgia del tiempo pasado, el sentimiento de la muerte, etc., sino el dolor físico que ni siquiera cura. Y si antes era la oscuridad la que hacía perder el alma, ahora es la «nada que aniquila el pensamiento». Este poemario abarcaba: «Lo



he perdido todo» (1937), «Día a día» (1940-1946), «El tiempo es mudo» (1940-1945), «Roma ocupada» (1943-1944) y «Los recuerdos» (1942-1946). En «Roma ocupada», Ungaretti mostraba su incertidumbre por el rumbo destructivo de la humanidad. Uno de los poemas más bellos y significativos es «Río mío tú también»: «Río mío tú también, Tíber fatal,/ Mientras la noche ya turbada pasa;/ Ahora que persistente/ Y que esforzadamente arrojada por la piedra/ Un quejido de corderos se propaga/ Perdido por las calles aterrorizadas;/ Que la espera del daño sin sosiego/ Es el peor de los males/ Que la espera de un daño imprevisible/ Entorpece el alma y los pasos;/ cuando sollozos infinitos, y largos estertores/ hielan las casas guaridas inciertas; Ahora que pasa una noche ya desgarrada...». En «Los recuerdos» son los muertos el asunto central. En el poema «No gritéis más» escribe: «Dejad de matar a los muertos,/ No gritéis más, no gritéis/ Si aún los queréis oír,/ Si esperáis no perecer.// Tienen el imperceptible susurro./ No hacen más ruido/ Que el crecer de la hierba./ Feliz donde no pasa el hombre».

La tierra prometida apareció en el año 1950 en Mondadori, después de que un año antes saliera a la luz su primer libro en prosa, *El pobre de la ciudad,* reeditado en 1961 con el añadido de «El desierto y después». El mismo Ungaretti cuenta que la primera idea de este libro la tuvo en el año 1935 después de la composición de «Auguri per il mio compleanno», que está en *Sentimiento del tiempo.* En ese poema escribía: «Velez juventud de los sentidos/ Que me tienes en lo oscuro de mí mismo/ Y consientes las imágenes al eterno,/ ¡No me dejes, quédate, sufrimiento!». Este libro se abre con una «Canción», describe el ánimo del poeta y no está recogida en esta antología.

En este poema, como en casi todo este libro, «cantaba el otoño, un otoño maduro, del que se aleja para siempre el último signo de juventud, de juventud terrenal, el último apetito carnal». De la misma manera que la vida se va disolviendo en sí misma, el poema lo hace «en este desprendimiento y da, como primer movimiento estrófico, un disolverse lentísimo, casi inadvertible, un lentísimo olvido en una ebriedad lúcida». «Desnudos los brazos saciados de secretos./ A nado han revuelto el fondo del Letes./ Han desatado despacio las gracias impetuosas/ Y los cansancios donde el mundo fue luz». Agotada la experiencia carnal, una manera de conocimiento, se adentra en otra, la de conocerse, «ser desde el no ser, ser desde la nada, es el conocerse, pascalianamente, que se es desde la nada». «Horrible conocimiento», como subraya el autor. Se quiere huir del pasado, pero siempre se vuelve a él. El poeta italiano concluye el comentario de este poema haciendo referencia a la transferencia de los motivos de inspiración desde la esfera de la realidad de los sentidos hasta la esfera de la realidad intelectiva. «En cierta época de su existir, uno puede haber tenido la sensación

de que la actividad mental sustituye a cualquier otra: el límite de la edad es límite. No sea límite, puesto que la poesía no está hecha nunca sin la obra también de los sentidos». «Nada pareció más nuevo que el camino/ Donde el espacio jamás se degrada/ Por luz o tinieblas u otro tiempo».

En «De una persona muerta de la que me encariñé al oír hablar de ella», Ungaretti renueva su tema sobre el pasado, la ausencia, la muerte. Amar es un signo de humanidad, amar no sólo a personas que conocimos y con las cuales convivimos, sino también a aquellas desconocidas que ni conocimos ni podremos conocer pues ya están muertas. En realidad el poema canta a la juventud perdida, a su melancolía. Ha pasado tanto tiempo que es como alguien desconocido al que sólo se le puede amar a través de los objetos que le fueron suyos («los pensamientos tuyos que reencuentras entre los objetos familiares»). La juventud, la esbelta belleza de Abril, «De quien te quiso y perdidamente/ A amarte sólo en el recuerdo/ Está ahora condenado».

Pero quizás el poema central de *La tierra prometida* es «Coros descriptivos de estado de ánimo de Dido». Diecinueve coros que quieren describir dramáticamente «el alejamiento a través de una persona, de las últimas vislumbres de juventud, o a partir de una civilización, dado que también las civilizaciones nacen, crecen, decaen y mueren». Dido es abandonada por Eneas, lo mismo que la pasión abandona el cuerpo. «¿Las imágenes de qué me sirven/ Si he sido olvidada?».

El «Recitativo de Palinuro» (tampoco incluido en esta *Antología)* evoca otro episodio de la *Eneida*, la desaparición por la borda del piloto. Escrita en sextetos, narra la lucha por salvar su cuerpo de las fuerzas de la naturaleza y cómo, al final, queda transformado en roca para indicar «la vanidad de todo, esfuerzos, alicientes: de todo lo que depende de la mísera terrena vicisitud histórica del hombre».

Este libro se completaba con otros poemas. «Variaciones sobre nada» (aquí tampoco incluido), «la duración terrena más allá de la peculiaridad de las personas»; «Secreto del Poeta» y «Final». En «Secreto del Poeta», Ungaretti confiesa que «sólo tengo por amiga la noche», la soledad, la intranquilidad, la incertidumbre, todo aquello que cuando nace la luz le ilumina temporalmente hasta que, de nuevo, regresa la noche. «Final» en donde nuevamente evoca la soledad y el desierto; el mar, el ser más vivo, también queda al fin detenido en la pupila de quien lo observa, ambos mueren a la vez.

Un grito y paisajes apareció en 1952 ilustrado por Morandi. Reunía los poemas escritos entre 1939 y 1952. Si bien la obra poética de Ungaretti está ya perfectamente armada, el viejo poeta, sin salirse de sus asuntos, vuelve a sorprendernos con poemas como el titulado «Pequeño monólogo»



en donde inicia una despedida terrenal revisando, recontando, describiendo y repensando su vida a través de un largo viaje elegíaco por su memoria. Es su propio viaje final que se confunde con el viaje a través de la historia intemporal que ha pasado también a ser suya propia. «El recordar es de vejez señal,/ Y hoy algún peldaño he recordado/ De mi largo habitar sobre la tierra». En uno de los versos finales hace esta última reflexión: «No hay, otra cosa no hay sobre esta tierra/ Más que un indicio de la verdad/ Y la nada del polvo». En otro apartado de este libro, «Gritaste: Me ahogo», retoma el asunto de *El dolor,* la muerte del hijo que, paulatinamente, reabre su herida poemática. Es uno de los poemas más desgarrados.

El cuaderno del viejo (1952-1960), el último libro publicado en el año 1960 que formaría parte de toda su obra poética completa aparecida nueve años después en Mondadori bajo el título de *Vida de un hombre,* plantea la interrogante del fin, del más allá, de cómo se materializa la muerte. No se recrea en su aparición, sino asumida, se intenta explicarla. ¿Cómo es uno después de la muerte?, ¿cómo se fue de joven, de viejo? ¿Hay memoria, imágenes, existe el recuerdo?: «Cruzamos el desierto con los restos/ De una imagen anterior dentro de la mente» («Últimos coros para la tierra prometida»). ¿Es un viaje o se está estático?, «Hacia una meta se huye:/ ¿Quién la conocerá?». Y en otro fragmento de los «Últimos coros...» se pregunta por si nos olvidaremos de los vivos y ellos de nosotros: «Si vosotros, muertos míos, y los pocos vivientes que amo,/ No volvéis a mi recuerdo/ Para aliviarme/ Cuando me encuentre, comprendo, solo en la tarde». Todas estas preguntas quedan sin respuesta, lo cierto es que un beduino, hurgando con su bastón encontrará «una osamenta blanquísima» y «solos caminábamos entre la ruina».

Alguna bibliografía consultada en italiano y en español

Papini en *Il Resto del Carlino* (febrero, 1917). Alberto Savinio en *La vraie Italie* (mayo, 1920). Benito Mussolini, prólogo al *Porto Sepolto* (La Spezia, 1923). G. de Robertis en *Sentimento del Tempo* (1934) y en *Scritteri del Novecento* (Florencia, 1940). Orestes Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (Florencia). G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti,* prólogo a la *Poesie disperse* (Milán, 1945). Pasolini en un número dedicado, en la revista *Fiera letteraria,* a Ungaretti, febrero de 1953. E. Falqui en *Novecento letterario,* II (Florencia), se reunieron testimonio de escritores extranjeros amigos como Char, Eliot, Elytis, Guillén, Jouve, Paz, Pound, Perse, Supervielle, etc. E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo* (Milán, 1961). Mario Luzi, *Omaggio a Ungaretti* en la revista *L'Approdo letterario* n.° 57. Andrea Zanzotto en el *Dizionario critico della letteratura italiana* (UTET, volumen III. Torino). J. M.ª Castellet, Ángel Crespo, Odiseas Elitis y José Ángel Valente en el número monográfico del suplemento Culturas de *Diario 16* (13 de febrero de 1988). *El artista en la sociedad contemporánea,* G. Ungaretti (UNESCO, 1954). *El dolor* (Escélicer, 1958).

Antología (Fabril Editores, Buenos Aires, 1962). *Vida de un hombre,* G. Ungaretti (Monte Ávila, Caracas, 1977). *Sentimiento del tiempo,* G. Ungaretti, traducción y prólogo de Tomás Segovia (La nave de los locos, Madrid, 1981). *Vida de un hombre,* G. Ungaretti, antología, traducción de Gianna Prodan y Miguel Galanes, referencia que se toma en este texto.

César Antonio Molina



Leopoldo Panero. Una reconstrucción*

La vida es una sombra que se ejerce
L. P.

Siempre que un ser humano lea tus versos
sentirá dilatársele en el alma
unos altos andamios, una serena fluidez: su corazón
se llenará de amor, rezumará ternura
(mientras tenga un sentido la lengua castellana)
Dámaso Alonso

¿Qué tierra es esta nuestra donde un poeta excepcional como Leopoldo Panero ha desaparecido de la memoria no ya de las gentes, sino de la de los propios poetas?

Es la suya, con la de Blas de Otero, tan diferente a él, la voz más pura y luminosa de toda la poesía que se escribió en España en aquella larga posguerra, dilatada y sombría.

Se ha dicho y se dice que un escritor ha de cruzar, traspuesto el portalón de la muerte, un vasto purgatorio, y pisar los abrojos de un olvido atroz, y languidecer para siempre en la región del claroscuro. A uno le gustaría pensar que de tal transitoria cuarentena el poeta va a salir ahora enaltecido y glorioso.

Panero es uno de los grandes, uno de los más hondos poetas nuestros; no es la rareza del maniático, no es el capricho del filólogo, no es la combinación del crítico inversionista. Hablamos de poesía, pero ¿hacia dónde irá Panero tras de su abrasivo destierro, allá en la estratosfera?

España ya no es ningún paraíso para la poesía. No hay rincón hoy en el mundo que lo sea. Le espera a Panero, si acaso, la consideración de un puñado de lectores que buscarán en sus poemas las dos cosas que siempre se persiguen en la poesía: la emoción del instante («no te detengas», suplicaba Goethe a la belleza fugaz) y la serenidad frente a la muerte. O

* *Prólogo al libro de Leopoldo Panero* Por donde van las águilas y otros poemas, *de próxima aparición en la colección* La Veleta, *de Granada.*

sea: lo que va de la nada al infinito. Luz y sombra en una época en verdad más que de claroscuros, de medias tintas.

Todo en la vida de Panero parece marcado por la mala suerte. Su hermano mayor Juan, poeta como él y al que Leopoldo adoraba, se malogró en un accidente en 1937. El golpe para toda la familia, y para Leopoldo en particular, fue muy grande. Con este hermano, al que publicó Altolaguirre su primer libro de versos en la colección *Héroe* el año 36, Leopoldo estaba muy unido; con él empezó haciendo revistillas en Astorga y con él parecía llevar un proyecto literario común.

Esa muerte ocurrió, como decimos, en plena guerra. Pocos meses antes sobrevino el encarcelamiento del propio Leopoldo, y el temor a que fuese fusilado en la cheka falangista de San Marcos de León no fue lo más anecdótico de aquellos amargos días. Cuando logró zafarse de la cárcel y del tiro en la nuca, se alistó en el ejército, pero quiso la mala suerte que tras la guerra las circunstancias de la vida le echaran encima la triste rémora de que se le considerase el «poeta oficial del franquismo»; es verdad que a eso contribuyó él mismo, colaborando, dirigiendo y participando en cuanto acto, organismo, bienal o embajada cultural se terció en esos veinte años, pero a estas alturas la mayor parte de sus severos jueces no tienen en cuenta que casi siempre llegó a esos empleos por la pura necesidad de ganarse un sueldo.

Su matrimonio tampoco fue feliz, según muchos testimonios. Pese a ello, alguno de los más hermosos poemas de amor los escribió en esos años, a su mujer precisamente.

Luego, su muerte. Fue tan inesperada como repentina. Era aún un hombre fuerte y joven.

Pero ni siquiera la muerte le libró de su mala fortuna, porque dejaba tras de sí una familia desquiciada por el rencor, la impotencia y un patético afán de exhibir las úlceras más íntimas. Por otro lado, el hecho de que los dos hijos mayores le salieran literatos de reconocidos cuanto desiguales méritos, y en cualquier caso nunca superiores a los del padre, vino a complicar las cosas. Ni siquiera la mujer del poeta, desdichada y amarga, se privó de publicar sus memorias, de un yoísmo triste y dilatado; al tiempo, y al frente de sus tres hijos inmolaba a su marido ya muerto en todas las pantallas de cine en una de las exhibiciones más patéticas y cínicas que recuerda la historia del espectáculo.

No conocemos las íntimas, secretas y oscuras galerías de aquellas vidas atribuladas, infelices, vorazmente invadidas por el resentimiento y la desesperación. Tal vez ni la verdad exista, pues ni siquiera los testigos supervivientes de aquel drama se ponen de acuerdo cuando hablan de ello. Cuando recuerdan. Cuando fabulan. Cuando interpretan y valoran.



Han pasado treinta y dos años de la muerte de Leopoldo Panero. Su poesía ha pagado con creces los errores en los que pudo haber incurrido su vida. Sólo eso cuenta. Mientras tenga un sentido la lengua castellana se leerán sus versos y el alma de las gentes se estremecerá ante su verdad, su ternura, su leal sentimiento de las cosas, y sí, incluso ante una vida que sólo la poesía ha podido franquear.

Aquel mundo de la casa de Astorga, de Castrillo de las Piedras, del campo y el paisaje intacto, pervivirá durante siglos sobre toda infamia y reproche, celebrando del hombre sus más altos sentimientos, sus anhelos más nobles de eternidad y belleza.

★

Hay un librito de Ricardo Gullón sobre los primeros años de la vida de Leopoldo Panero.

Es un libro honesto, sencillo, repleto de recuerdos de infancia y juventud. Gullón era primo segundo de Panero.

Gullón y Panero pasaron de niños muchos años juntos en Astorga y luego, durante la carrera, en Madrid, y por tanto el primero tiene noticias exactas de aquellos años lejanos, de las que da cuenta con un sentimiento de emoción y generosidad que se agradece.

Los Panero eran una familia acomodada. Una de las mejores casas del pueblo era la suya. Aún, si no se ha dado al traste, seguirá en pie. Era una casa muy hermosa: con su galería de madera y cristales, su mirador, su jardincillo delantero, la negra hiedra eterna, su fuente inagotable con la eterna canción de un gluglú simbolista, su patio, su tristeza, sus anchos ventanales para meter dentro las sombras de esa calle umbría... De vez en cuando suena allí mismo, en la misma calle, tras de negros muros, la esquila de un convento, y al rato las campanas imponentes de la catedral, cuyas torres se ven desde la cancela del jardín, tunden los cielos y hacen temblar los cristales de la casa, las hojas más débiles caen sobre la hierba y unos cuantos vencejos salen despavoridos pegando gritos: nadie se acostumbra a una llamada...

Es la casa en la que a alguien como Francis Jammes le habría gustado vivir. Tiene incluso una historia que al poeta francés le hubiera enternecido: la reformó un indiano rico, a su vuelta de América, mediado el siglo del romanticismo. Es, sí, la casa que Rilke le envidiaba a Jammes. La casa del poeta por excelencia, la casa donde el poeta recibe a sus amigos poetas, venidos de muy lejos, porque Astorga, como Orthez, siempre quedará a trasmano...

Los Panero eran ricos, ricos de pueblo si se quiere, pero en Astorga y comarca no se ha conocido jamás otra clase de potentados.

El padre de Panero, de nombre Moisés, fue el tercero de dieciséis hermanos. Quizá por esa razón se casara con una hija única, Máxima Torbado. Los padres de ésta, abuelos de Leopoldo, se llamaban Quirino y Odila. ¡Qué admirables nombres! De nuevo nos acordamos de Jammes, para el que un nombre era una linterna en medio de la memoria remota de los linajes. En León, en Astorga, en Val de San Lorenzo, en Castrillo de los Polvazares, en La Bañeza, lo mismo que en tantos pueblos de Salamanca, de Palencia, de Zamora, la gente seguía llamando hasta hace no mucho a sus vástagos con nombres que heredaron de las legiones de Roma, y por la vida de Leopoldo cruzará un Evencio (ciego), un Quintín, una Eulogia, una Herminia, un don Melitón Amores (beneficiado y mayordomo del Obispo Senso), una Balbina, un Victoriano, una Anuncia de la que Leopoldo se enamoriscó...

Moisés y Máxima tuvieron seis hijos, cuatro mujeres y dos varones. Leopoldo nació el 17 de octubre de 1909, en Astorga.

Los abuelos maternos de Panero vivían en el campo, en una finca próxima a Astorga llamada El Monte, en Castrillo de las Piedras, mientras que el padre atendía la rama industrial del progreso dirigiendo la única fábrica de harinas de Astorga, *La Maragata*, de la que era copropietario con dos socios, y que fue con los años fuente inagotable de pleitos y disgustos familiares.

Según Gullón, las primeras puertas de la literatura se le franquearon a Panero en la casa del abuelo Quintín, que tenía una biblioteca pasable, con libros de entretenimiento, Scott, Hugo, Montepin, Dickens... El abuelo materno, Quirino, fue sin duda lo más pintoresco de toda aquella familia: cuando no estaba cazando en Castrillo, se le podía encontrar jugando a la ruleta en San Sebastián o Montecarlo. Esa es la razón por la cual Máxima, la madre de Leopoldo, nació en Suiza, en uno de aquellos viajes que emprendía el abuelo Quirino para pulverizar su fortuna.

Máxima, como hija única, heredó aquella finca, las encinas, las casas de labranza. Hay una foto en la que se ve ese cortijo, la casa principal, la de los colonos, los arbolitos de la entrada, el camino polvoriento, un palomar como los que se levantan en esa tierra, redondos y almenados, como un instrumento musical que diera resonancia a los zureos... Esa fue la casa donde el poeta iba a pasar la mayor parte de sus veranos, la casa donde compuso un gran número de sus poemas y la casa donde murió...

Los padres de Panero debieron comprender que aquel pueblo no era adecuado para la educación de los hijos (a las hijas las suponemos destinadas a tocar en el fúnebre piano, algo desafinado, risueñas sonatinas y romanzas del maestro Vives, cuando no a desfallecer detrás de los ventanales de la casa, oyendo de lejos el pitido de los trenes —la casa está de espaldas a la estación de ferrocarril—, alumnas precoces de la escuela de la neurastenia), y los mandaron a un internado de San Sebastián.



Se cuentan todas estas cosas familiares, íntimas, de radio corto, no por novelería o ganas de echar la tarde, sino porque tendrán luego una importancia capital en la poesía de Panero. Éste, escribiendo del *Ocnos* de Cernuda, otro libro de recuerdos de infancia y juventud, decía justamente que no creía que «ningún poeta puede vivir y expresar con autenticidad más tierra y más gente que la propia». Cada recuerdo familiar, los paisajes de la infancia, la yedra de la casa de Astorga, todo ello lo encontraremos en todos y cada uno de los versos que escribió, apenas transformado, dejado allí con el amor que se pone en los recuerdos felices.

Tras ese internado, Leopoldo, que quiso entrar en un primer momento en la Academia Militar de Ingenieros de Guadalajara, empezó como su hermano y Gullón la carrera de Derecho. Tras un año en que tampoco pudo librarse de ir a Valladolid (ciudad impar), se instaló en Madrid. Hablamos ya del año 1927.

Los comienzos literarios de Leopoldo Panero son oscuros. La consideración de poeta la tenía más bien su hermano mayor Juan. En 1929 Leopoldo contrajo una débil tuberculosis y la prescripción médica le llevó a un hospital del Guadarrama, donde adquirió, como tantos otros que pasaron por el mismo trance, una gran pasión por la lectura. Allí conoció a la hija de un médico, contagiada también con la enfermedad, y con ella estableció una larga correspondencia amorosa (que aún se conserva, si es que tampoco se ha dado al traste).

A esta Fermina Márquez, Leopoldo le dedicó un largo poema, pero los que escribía entonces no se los enseñó a nadie, si acaso a su hermano.

Después de la enfermedad se instaló de nuevo para la convalecencia en Astorga. El grupo de Astorga lo formaban Juan, Luis Alonso (que ya había publicado un primer libro de versos), Gullón y Leopoldo. A ese grupo lo llamó Gerardo Diego «la Escuela de Astorga», y aunque parezca que hay cierto pitorreo en esta formalización de la historia, no se crea, la ocurrencia estaba formulada perfectamente en serio.

La vida de Panero en Madrid, en pensiones, junto a su hermano, fue determinante.

Según Gullón, Leopoldo tendía entonces al marxismo, frente a Juan o él mismo, republicanos de izquierda. En cuanto a la literatura, Leopoldo y su hermano admiraban a los poetas del 27, sobre todo a Guillén, cuyo primer *Cántico* llegó Leopoldo a aprenderse de memoria. Fue sin embargo la amistad con César Vallejo la que conmocionó su vida.

Conoció Panero a Vallejo ya proclamada la República, lo seguía por Madrid, admiraba sus versos, aceptó sus teorías políticas de un comunismo de raíces cristianas, se prendió en la solapa una insignia de plata del Parti-

do Comunista, y le invitó incluso a su casa de Astorga, donde el poeta peruano pasó una corta temporada.

Fue por ese tiempo, del año 28 al 32, cuando Leopoldo empezó sus colaboraciones creacionistas, ultraístas y surrealistas en algunas revistas juveniles. En una de éstas, la llamada *Brújula,* publicó sus primeros versos vanguardistas, y en otra, llamada *Nueva Revista,* una defensa encendida de Huidobro.

El descubrimiento de Guillén y poetas como Diego y Lorca le influyeron como influían entonces los poetas, pero fue él, junto a poetas como Rosales o Bleiberg, más jóvenes que los jóvenes maestros del 27, quienes contribuyeron a soltar las amarras del lenguaje irracionalista y más extremoso de la vanguardia. Poco a poco fueron sustituyéndolo (frente a Góngora) por los aires más frescos de Lope y la lírica tradicional que poetas arrinconados por el 27, como Machado, Unamuno o Juan Ramón, habían traído a la lírica española.

Años más tarde, en 1954, Panero se referirá a aquella época juvenil de ardores vanguardistas. Los vanguardistas «es justo reconocer que se pasaron de la línea, que es como llaman los ingleses al verso», nos dirá en alusión a la antología de Diego, a la que no obstante seguía reconociendo cierta gracia y candor.

Hasta entonces la personalidad poética de Panero estaba diluida en las formas generales de la tendencia, y sus poemas se confundirían con los de otros muchos de entonces. Es a partir de 1932, al principiar la redacción de *Versos al Guadarrama,* cuando empiezan a aparecer las constantes de su obra: poemas de largo aliento, contemplativos, serenos, reflexivos, de escritura sencilla. Están lejos de lo que serán sus poemas de madurez, pero está dado el primer paso.

Poco antes había publicado en *El Sol,* en octubre de 1931, un elogio que tituló «Antonio Machado en la lejanía», y poco después, en noviembre, otro, «Unamuno, poesía y vida».

También, desde un punto de vista teórico, estaban dados sus primeros pasos en esos dos artículos.

Del primero de esos dos poetas, también años más tarde, nos dirá Panero: «Es preciso tener en cuenta que los poetas de mi generación hemos vivido en una perpetua encrucijada de tendencias estéticas, y nos hemos visto forzados a rehacer «desde dentro» nuestra concepción de la poesía. En eso como en todo mi guía más seguro ha sido don Antonio Machado».

En cuanto a Unamuno, no era menos ambiguo: «Contemplar es olvidarse un poco de sí mismo». Hubiera podido ser la divisa poética del propio Panero.

Los *Versos del Guadarrama,* escritos entre 1930 y 1939, no los publicó Panero hasta 1945. En realidad Panero publicó muy pocos libros, lo que



no le privó de la alta consideración en que le tuvo siempre la cofradía de los poetas.

Panero, que tras terminar Derecho había viajado a Poitiers, donde permaneció un año con el propósito de aprender francés para ayudarse en el ingreso en la carrera diplomática, decidió en 1932 irse a Inglaterra, Cambridge, para aprender inglés. Aprendió inglés, desde luego, pero existen también testimonios de su activa colaboración con organizaciones comunistas internacionales e inglesas, lo que sirvió, años después, de base para una acusación que estuvo a punto de llevarle a la tapia de un cementerio.

A su regreso en 1934, Panero compartió pensión con un joven granadino, el poeta Luis Rosales, que sería con el tiempo, y hasta su muerte, el mayor y más íntimo amigo de Panero.

Según todos los testimonios, que se han multiplicado estos últimos años, el ambiente de Madrid, y de España, estaba en permanente ebullición, tanto política como literaria.

En 1934 llegó Neruda a Madrid. Vino a conquistarlo, como don Pedro de Valdivia había ido, cuatro siglos antes, a conquistar Chile. En pocos meses y con mañas arteras el chileno logró dividir el campo poético español. Cuando creyó dejar fuera de batalla a Juan Ramón Jiménez, entre los viejos, la emprendió con Juan Larrea, amigo de Vallejo. Leopoldo, al igual que otros muchos poetas españoles, entre los que se contaban la mayor parte de los del 27 y muchos de los más jóvenes, se apresuraron a adherirse al homenaje que el propio Neruda se organizó a sí mismo. Pero a esas alturas, de la mano de Machado y de Unamuno, el camino poético de Panero no tenía retorno. Veinte años después el poeta de Astorga respondería al *Canto general* con su *Canto personal.* No sólo se enfrentaban dos concepciones del mundo, sino de la poesía, y nadie recordaba aquel remoto homenaje.

Panero, que también había coincidido en 1935 con Unamuno en Inglaterra, volvió de allí una semana antes de que estallara la guerra, y se dirigió como todos los veranos a Astorga, donde le sorprendió la rebelión.

Ya hubo otra ocasión donde quedó contado lo que en aquellos primeros meses de la guerra sucedió.

Juan se incorporó como oficial de complemento en el ejército, y Leopoldo esperó, metido en casa, a que la situación escampara, pero cuando creía pasado el peligro, él y Ángel Jiménez, novio de su hermana Asunción, compañero de carrera de Leopoldo, fueron detenidos y conducidos al antiguo Hospital de Peregrinos, a la sazón convertido en cárcel de San Marcos.

Las acusaciones fueron en ese caso las habituales en aquellos días: viejas discusiones políticas en el *Café Universal* de Astorga de las que alguien guardaba vengativa memoria, apoyo público a un candidato del partido de Azaña, ideas sobre el progreso, leer en público *El Sol*... Entre las acusacio-

nes formales más graves estaba la de creerle del Socorro Rojo, a quien habría servido en Inglaterra, así como la de ser amigo de Elías Ehrenburg, el periodista soviético, todo lo cual, dicho sea de paso y sin que ello sea una condena, era verdad.

A los pocos días Asunción y su hermana María Luisa bajaron de Astorga para verlos. Los encontraron con el pelo rapado, insomnes, sucios y demacrados.

La noche del 1 al 2 de noviembre, diez días después de la detención, sacaron a Ángel y le dieron el paseo en unos desmontes cercanos. Cuando Panero se enteró, llamó a un oficial amigo de su familia y le entregó el reloj y la cartera para que se los hiciese llegar a los suyos, porque sabía que después de matar a los presos los saqueaban.

Pese a que Juan Panero paraba por entonces durante los permisos en León, en casa de los Torbado, no le fue posible ver a su hermano, y tampoco lo intentó.

La detención de su hijo hizo que el padre, que había dado muestras de entereza y hombría en los primeros días de la guerra, se viniese abajo. Los testimonios que existen nos hablan de un hombre ya viejo, aniquilado. Esa fue la razón por la cual la madre, una mujer de carácter más fuerte y expeditivo, decidiera, ante la muerte de su futuro yerno, hacer lo posible para salvar al menos la vida del hijo. Viajó hasta Salamanca y se entrevistó con Unamuno, que conocía a Leopoldo, pero aquél le desaconsejó que se sirviera de su influencia porque él mismo había ya caído en desgracia y temía que su recomendación hiciera el efecto contrario del que se pretendía. Entonces pidió doña Máxima audiencia a su prima Carmen Polo, mujer de Franco, a quien mostró las cartas de su hijo desde Inglaterra lamentando su indigencia y pidiendo dinero, y los recibos de los giros que la familia le había remitido, coartada que desmentía la acusación de estar a sueldo de la organización comunista, al tiempo que probaba su inocencia, en la cual su madre creía, ignorante de las actividades de su hijo antes de la guerra.

El 18 de noviembre le pusieron en libertad y Panero regresó a Astorga, donde no obstante siguió viviendo sobresaltado, medio huido y escondido en casas de amigos y parientes. Cuando comprendió que tampoco así estaba a salvo, se decidió en consejo familiar mandarle al ejército, donde un pariente, comandante de infantería, lo metió en la unidad que mandaba.

A este episodio siguieron algunos meses de relativa tranquilidad, hasta agosto del 37, en el que Juan perdió su vida en un accidente de automóvil, cuando viajaba entre León y Astorga.

Según Gullón esta muerte, unida a la de Ángel Jiménez, así como la persecución que padecieron Leopoldo y el padre de éste, desmedraron tanto la alegría de aquella casa, que jamás volvió a conocer ésta los alegres días de la preguerra.



Gullón volvió a encontrarse a Leopoldo en agosto del año 39 en el *Lyon* con Rosales y Vivanco.

Empezaba para Panero una vida nueva. La fundación de la revista *Escorial*, impulsada por el núcleo intelectual más activo de la Falange, con Laín y Ridruejo a la cabeza, supuso para él la entronización como poeta dentro del régimen.

Hasta entonces Panero no había publicado ni un solo libro. En realidad no publicaría el primero, *Escrito a cada instante*, hasta 1949. Pero en *Escorial* y otras revistas fue dando a conocer sus *Versos al Guadarrama*, y sobre todo *La estantería vacía*, primer largo poema que escribió terminada la guerra, un poema que señalaba ya una de las características de su futura poesía: narrativa, lírica, reflexiva y de un raro y contenido arrobamiento romántico.

Al poco de terminar la guerra, José Antonio Maravall, con el que Panero había colaborado en revistas de vanguardia, le presentó a Felicidad Blanc.

Quien quiera conocer la vida de Leopoldo Panero de esos años tendrá que recurrir necesariamente a las memorias de Felicidad Blanc.

Quienes conocieron a la mujer del poeta aseguran que se trataba de una mujer inteligente y atractiva. El libro, sin embargo, es triste y patético, con tendencia al ilusionismo, aunque revelador desde un punto de vista moral: en cualquier caso es el testimonio de una insatisfacción.

En otras palabras: según Felicidad Blanc, el día 29 de mayo de 1941, día de su boda, empezaba para ella un dilatado infierno, cuyas puertas se abrieron sólo dos años antes de la muerte del poeta, cuando de nuevo creyó recuperar su amor por él...

Aquella boda, en realidad la despedida de soltero, la celebró incluso Manuel Machado con una décima que todavía conservamos.

Al terminar la guerra, Panero, con Sánchez Mazas, con Diego, con Ridruejo y otros, en torno al magisterio de Machado, habían formado una tertulia literaria a la que pusieron el nombre de *Musa Musae*.

La vida literaria de la posguerra en Madrid, empalidecida por el fulgor de lo que había sido la de los años veinte y treinta, está aún necesitada de una historia menos lineal y compacta que la que ha llegado hasta nosotros, teñida de descrédito por la sola razón de que sus protagonistas habían ganado la guerra, apoyaban el régimen o eran con su silencio cómplices con él.

La situación económica de la nueva familia Panero no fue tal vez lo precaria de que nos habla Felicidad en su libro, pero distaba mucho de ser desahogada, por lo que Leopoldo (cuya familia paterna empezaba a recorrer el terraplén de la ruina) tuvo siempre que buscarse una colocación para poder vivir.

La encontró primero en el Instituto de Estudios Políticos, una de aquellas sinecuras del régimen, y gracias al contrato que firmó con Cultura Hispánica para hacer una antología de poesía hispanoamericana, pudo casarse.

En aquel empleo estuvo hasta 1947, cuando le ofrecieron fundar y dirigir el Instituto de España, en Londres, otra sinecura sin duda más atractiva y desde la cual su trabajo podía ser muy importante humana y literariamente.

El perfil de Panero, que sabía inglés y conocía personalmente a buena parte de la colonia de exiliados españoles en la capital británica, fue cosa que convino en ese momento al Ministerio de Asuntos Exteriores, empeñado en frenar las campañas de propaganda contra el régimen franquista y, al tiempo, interesado en difundir el lado más amable de la cultura oficial de ese momento en el interior.

Panero aceptó y aunque no fue su director sino después de un tiempo, se trasladó allí con su mujer y su hijo.

En Londres existía ya un Instituto de España, dependiente del gobierno de la República y dirigido casualmente por un pariente del propio Panero, Pablo de Azcárate.

Panero entabló muy buenas relaciones con Azcárate y recibió y compartió la amistad con otros ilustres exiliados políticos, Martínez Nadal, Salazar Chapela y, sobre todo, Cernuda, al que frecuentaron por entonces y a quien Panero socorrió con víveres en un país que también conocía las restricciones y el racionamiento. Pero las intrigas propias de todo ministerio y las denuncias que lo acusaban de ser amigo de los exiliados, le devolvieron a España al año siguiente.

La vida de Panero en ese tiempo, según cuenta su mujer, era una vida ordenada durante el día, con horas reglamentarias de despacho, y desordenada por las noches, que él y sus amigos encharcaban de whisky en casa o fuera de ella, hasta las tantas de la madrugada, lo que contribuía poco a la edificación moral del cuerpo de serenos.

Luego vino su primera «misión poética» (habría otra) por tierras americanas, dando recitales poéticos y defendiendo fuera la política y el régimen de Franco, en compañía de Foxá, de Rosales y de Antonio Zubiaurre. Fue un viaje accidentado que duró cinco o seis meses, en el cual esa caravana poética recorrió Sudamérica y el Caribe, de arriba a abajo, desde la Tierra del Fuego a la Habana, con banquetes, recepciones en aeropuertos vacíos y flores y frutas exóticas en hoteles de cinco estrellas, alternándose con abucheos continuos y tumultos en los lugares donde actuaban. Puede decirse que desde Byron no había vivido mejor poeta ninguno. Hay que añadir que aquel viaje lo hicieron por dinero, como los toreros.



Al regreso, tuvo lugar el acontecimiento tal vez más importante en la vida literaria de Panero, la publicación de su primer libro, *Escrito a cada instante,* en el que había estado trabajando diez años.

Se publicó, dedicado a Rosales, en las ediciones de Cultura Hispánica, en la primavera del año 49, con dibujos surrealizantes de José Caballero, en la línea de los que éste había incluido en el *Llanto* de Lorca.

Antes, en 1944, como se ha dicho, Panero había publicado *La estancia vacía,* que fue el comienzo de su nueva manera de hacer poesía. Este poema, narrativo a la manera romántica, recordaba en cierto modo los poemas de Wordsworth y, entre nosotros, un proyecto igualmente ambicioso como *El Cristo de Velázquez,* del worsdworthiano Unamuno. Es cierto que el poema, leído hoy, resulta en ocasiones un tanto tedioso por la falta de un centro, de un núcleo argumental, ya que la *soledad,* una y mil veces mencionada en sus versos, nunca es argumento de poema ninguno, sino la condición previa para que sea posible.

Podría también considerarse *La estancia vacía* un canto panteísta, aunque no celebrativo, pues la muerte de su hermano Juan y de su hermana Sagrario está en el origen de su composición y es justamente su pérdida la que tiñe de dolor y vacío todo aquello que el poeta rememora de su infancia o del pasado y todo cuanto describe del presente.

Si a ello añadimos que tan largo poema está íntegramente escrito en verso endecasilábico, se comprenderá la impresión de monotonía que causa su lectura, así como su *saturación* lírica, donde se carga de contenidos «poéticos» o simbolismos más o menos opacos cada verso de un poema que tiene más de mil quinientos. Como si a ese poema de aliento, de gran aliento incluso, le faltase respiración, obturada por las elipsis.

El poema tiene desde luego fragmentos muy hermosos. Dos se recogen en esta antología; no es gratuito que estén escritos ambos en forma de soneto. Pero se trataba de un trabajo destinado sobre todo al resto de los poetas. Digamos que era poesía para poetas.

Panero hubo de esperar a la publicación de *Escrito a cada instante* para dar ese paso que le ponía al alcance de otros lectores ajenos a su gremio.

Escrito a cada instante fue el libro que le consagró como poeta y el que sentó las bases de un prestigio que entonces era de circulación restringida y recordaba en cierto modo, por ejemplo, el del propio Guillén, antes de la publicación de su anunciado y entrevisto primer *Cántico.*

Hay poetas que lo son por el total de su obra. Tal sería el caso de Juan Ramón o de Cernuda. A otros en cambio podríamos verles enteramente en uno solo de sus libros, en las *Soledades* a Machado, en los *Cantos de vida y esperanza* a Darío o en este *Escrito a cada instante* a Panero.

Era un libro largo, con una emoción sostenida desde el primero de sus versos. La variedad de metros y rimas, de temas, de extensión o de tratamiento de cada poema en particular hacían de él un todo compacto, versátil y atractivo. Además se contaba con algo enteramente nuevo en aquellas páginas: Panero se despegaba del preciosismo un tanto huero de los poetas de la revista *Garcilaso*, del expresionismo de Dámaso o del vallejismo de corte social que caracterizaba la línea de la revista *Espadaña*, y se volvía a los fueros de una poesía enteramente lírica, monologuista e íntima.

Como primera provisión Panero restauró la trilogía clásica de la poesía contemporánea española: Antonio Machado, Unamuno y, en menor medida, Juan Ramón Jiménez.

Eran poemas de corte tradicional. La mano de los maestros, y desde luego su hálito, estaba tras de muchas de aquellas composiciones. A través de Unamuno se adivinaba a Wordsworth y a los románticos ingleses, la sombra de Keats, tan misteriosa, o la osamenta lírico-narrativa de Shelley. Con Machado volvían también las palabras esenciales del *Cántico espiritual* y desde luego, la visión del poeta sevillano, una visión grande de todo lo pequeño, familiar, cotidiano.

La acogida del libro le dio impulso y audacia para acometer una de sus más controvertidas empresas poéticas, la redacción del *Canto personal*, que apareció, en la misma editorial, el año 1953, cuando llevaba ya tres como funcionario de esa misma casa de Cultura Hispánica.

El *Canto personal* fue, como se sabe, la respuesta de Panero al libro de Neruda *Canto general*, en el cual el poeta chileno vertía sobre poetas españoles como Diego o Dámaso una ristra de insultos y acusaciones, muchas de naturaleza infamante, como la de culpar a Cossío de la desventura de Miguel Hernández, cuando, al contrario, había tratado aquél de aliviar en lo posible su prisión y, tras su muerte, la penuria de los deudos del poeta levantino.

El libro de Panero, a diferencia del de Neruda, fue mal acogido, aquí y fuera, incluso por los mismos amigos a los que Panero defendía en sus versos.

Es verdad que el *Canto personal* adolecía en muchas de sus partes de deplorables ripios; los versos «Porque España es así (y el ruso, ruso),/ hoy preferimos el retraso en Cristo/ a progresar en un espejo iluso» resultan tan candorosos que casi se absuelven a sí mismos. El fracaso de un libro no está en sus ripios [recordemos algunos de San Juan («y luego me darías,/ allí tú, vida mía/ aquello que me diste el otro día»), de Unamuno, del propio Machado]. Los ripios tienen también su alma, si están vivos. No. El principal error de Panero fue dar carta de naturaleza a un libro como el de Neruda, de intención y tiro más político que poético.



A Neruda, después de habérsele celebrado, y de qué manera, su *Canto general,* se le han perdonado los excesos políticos que en él había vertido, cuando todo lo que se defendía allí ha fracasado de manera fraudulenta.

Panero, otra vez, tuvo mala suerte.

Quiso hacer con ese *canto* un gran friso histórico, como el Dante en su *Infierno.* La elección de metro, en tercetos encadenados, apunta hacia esa hipótesis, y el tratamiento del argumento, que no desdeña descender a puntualizaciones de tipo informativo y realista o elevarse a consideraciones morales o ideológicas, nos lo confirman. Con Panero sin embargo no fue el tiempo tan indulgente como con Neruda, de quien su furioso estalinismo ha pasado a ser otra más de las prendas de su biografía, algo tan inocente como quien hace constar en su *currículum* que tocó durante cuarenta años, como entretenimiento, el violón.

Canto personal, pese a contener algunos fragmentos inspirados por un sentimiento verdadero y hondo, de la misma manera que en un gran lienzo de historia de un pintor decimonónico sorprendemos a veces partes, rincones de emocionada y sentida pintura, fue desde el primer momento objeto permanente de críticas y burlas.

El fracaso de ese libro contribuyó a sumir a su autor en una mayor amargura y un disolvente escepticismo, al tiempo que le encasillaba aún más en su natural altanería, lo que redobló sin remedio sus habituales dosis de alcohol. No obstante siguió escribiendo. Lo hizo hasta el final de su vida, de manera compulsiva, meticulosa, zurciendo de correcciones sus manuscritos.

Según el testimonio de su mujer, los dos últimos años de su vida en común, que coincidieron con el cambio a un nuevo trabajo como director editorial del *Reader's Digest* español, fueron años ilusionados, de proyectos, de desahogo económico, de viajes y vida familiar, y desde luego felices, de ahí que su muerte, que le sobrevino de manera repentina en su casa de Castrillo el 27 de agosto de 1962, hundiese a la familia en el desconcierto más absoluto. A partir de ahí, la historia es conocida. La han contado en repetidas ocasiones sus propios hijos y la propia Felicidad Blanc.

Se dispersaron sus libros, manuscritos y cartas, y las viejas casas cambiaron de manos... A veces se volvía a hablar, de tarde en tarde, de la vida de aquel hombre, como se habla de las sombras, pero raramente se hizo de su poesía, lo único en verdad que hará que su vida se recuerde.

★

En una reseña, justamente, sobre un libro de Blas de Otero, *Ancia,* Panero aventuró una definición de la poesía.

Quien ha leído los artículos, ensayos y reseñas de Panero comprende de inmediato que era un hombre con un sólido conocimiento del hecho poético, del lecho poético, habría corregido Unamuno.

Hubiera bastado una ojeada a su biblioteca, que algunos en noches de mejor memoria alcanzamos a ver no desbaratada del todo todavía, para darse cuenta de que aquel hombre había vivido entregado a la poesía en cuerpo y alma. Los miles de volúmenes de poesía y teoría poética que la componían, en inglés, francés o español, provenientes en su mayoría de América, de Inglaterra y de España y anotados por él meticulosamente, con señales de lecturas que reclamaban relecturas, daban testimonio de un hombre para el que la poesía fue un ministerio casi sagrado.

«Poesía es vecindad de la palabra con el alma», decía Panero en aquella aproximación definitoria.

Algún tiempo antes, Dámaso Alonso, íntimo de Panero, habló, en un extenso ensayo sobre *Escrito a cada instante,* de «poesía arraigada», y encabezaba aquel trabajo con un aserto célebre: «Si la poesía no es religiosa no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios»; algún tiempo después, Luis Felipe Vivanco, no menos amigo del poeta de Astorga, volvía a hablar de la religiosidad de Panero.

Dejemos de momento ese paréntesis de Dámaso Alonso con el cual el buen hombre directísima o indirectísimamente se cura en salud. Artimañas de crítico. Es como afirmar que todos los caminos llevan a Roma, incluso los que van a La Meca. No. La poesía no busca a Dios, porque la poesía que no lleva dentro el hálito de lo sagrado, la poesía que no lleva a Dios mismo dentro, sencillamente no es. La poesía nunca fue un proceso de búsqueda y por tanto de desplazamiento, sino de reconocimiento. Sabemos que la poesía se produce cuando una palabra se instala y toma posesión de una realidad. La poesía no es titubeo. Titubea el poeta, pero no el poema, y a menudo en éste se manifiestan aquellas verdades que con tanto denuedo ha buscado el poeta y que el poeta... sigue buscando incluso después de haberlas encontrado en el poema recién escrito, y que apenas le sirven, no tanto porque apetezca entonces de nuevas, de otras novedosas verdades o de verdades más hondas, sino porque apenas puede reconocer las antiguas del todo. Es más, a menudo la verdad, la afirmada y formidable realidad de un poema suele servir más al lector que a su autor, un tanto aturdido siempre por la naturaleza de su misión, como extenuado por la intensidad de aquello que a su través, a través de sus palabras, se da a conocer.

Durante unos años, entre algunos poetas españoles, pongamos de los años sesenta y, sobre todo, setenta, ciertas palabras estuvieron proscritas del *Gotha* del léxico, que hacía que un poema, y por consiguiente un poeta, gozaran o no de la consideración y de esa posteridad que los jóvenes creen



detentar y expender siempre en relación con los viejos. Una de esas palabras era *alma.* Otra, sin duda, *España,* como no fuera para ponerle en el lomo un par de banderillas de fuego. Otra *espíritu, inspiración, sentimiento...* es decir todo lo que proviniese del corazón o lo alentara. *Fe,* por ejemplo. O sea, en realidad las únicas palabras que encierran dentro alguno de esos conceptos por los que vale la pena vivir.

La definición de Panero recuerda de inmediato la de Antonio Machado y sin embargo apunta hacia un lugar muy diferente. La *palabra en el tiempo* machadiana es, digamos, restrictiva: todo lo que ocurre en un poema tiende a sus propios límites temporales, de ahí el carácter elegíaco de la poesía: se canta lo que se pierde. En Antonio Machado hasta las pequeñas canciones alegres están larvadas con una insuperable tristeza: cada una de ellas lleva en su corazón la conciencia de la fugacidad de todo; el poeta no es sino un ser que *sabe* que todo está llamado a acabar, que nada de lo que haga podrá hacer más duradero el mundo. Es decir, el poeta es siempre una conciencia de pérdida, algo de más complejo entramado que la noción de fracaso. Tras la pérdida de la poesía hay siempre un logro muy alto: el conocimiento hondísimo de la verdad, de lo más sustantivo del hombre, de esa realidad que le hace al hombre si no más feliz, al menos sí mejor.

Panero, que como se ha visto, era un machadiano hasta lo más profundo de sí mismo, quiso llevar la definición del viejo maestro un poco más allá. Lo único que puede hacer que una palabra rompa sus límites temporales, vendría a decirnos Panero, es el alma, la única realidad que no tiene tiempo, porque es eterna. Palabra en el tiempo y palabra en el alma son dos caños de la misma fuente, pero que desembocan en mares diferentes, aunque, como todos los mares, se comunican por un extremo.

Cuando nos refiramos a la poesía de Panero, lo hemos dicho más arriba, deberá entenderse que nos referimos sobre todo a *Escrito a cada instante* y al pequeño grupo de poemas que quedaron dispersos a su muerte.

Panero habla siempre de tres cosas. Habla del paisaje que conoce. Habla de su familia, su mujer, sus hijos, su hermana, el abuelo Quirino... Y habla de Dios. En realidad sólo habla de la tierra que pisa y de los hombres que la habitan. En sus poemas Dios está un poco en todas partes. Pero como la misma soledad, Dios no puede ser argumento de un poema, sino la condición previa para que éste exista, es Él el creador de ese silencio necesario para que la palabra poética se deje oír.

Incluso podría decirse que Panero habla en realidad de una sola cosa: del amor. El amor a su tierra, el amor a la familia, el amor a Dios.

★

Empecemos, pues, por referirnos, en primer lugar, a los paisajes de Panero.

La poesía de corte horaciano, a través de fray Luis o de Juan Ramón o del más áspero Unamuno, entró en España en cierto declive tras la guerra, justamente porque la guerra había destrozado y abolido la mayoría de aquellos paisajes de maravilloso y cervantino silencio. Incluso podemos decir que había caído en *desuso* un poco antes, con los poetas del 27, de corte urbano, moral o amatorio. Para éstos, la poesía lírica era cosa anticuada, cepas resistentes del virus simbolista que podaban adecuada y oportunamente los viejos y enfermos crónicos de tal mal: Machado, Juan Ramón y Unamuno.

Es verdad que los *Versos al Guadarrama* son poemas de paisaje, de añoranza de una tierra, rememoración y disolución del paisaje en la memoria, pero todavía la deuda de esos poemas es aún mayor con el *Cántico* de Guillén que con las *Soledades, galerías y otros poemas.*

Cántico era, en efecto, lírico, incluso paisajístico (un paisaje raro, donde todo parece *interior,* soleado y mediterráneo si se quiere, aunque recluso, entre cuatro paredes).

El lirismo de *Cántico,* pues, era de corte cubista y pitagórico, y su música sonaba un poco como esos tubitos de acero que se colocan encima de las puertas: es desde luego una música alegre, positiva, vitalista y muy honesta, pero hace esperar muy poco de una casa que pone sobre su puerta ese artilugio chinesco. Muchos de los paisajes de *Versos al Guadarrama* tenían aún ese contagio de «lo moderno», ese tintineo, es decir, la voluntad de «enfriar» los pulsos cordiales del poema mediante un metro cortante (el heptasílabo lo es) y otros recursos retóricos. No obstante, el temperamento de Panero estaba ya entonces mucho más próximo de Machado (de quien Panero nos dice en otra parte que estaba un poco arrumbado como poeta en aquellos años de la República), y eso hará que desemboque en una concepción diferente de la poesía. Esa poesía que le iba a llevar de la mano hasta esos graves, pedregosos, metafísicos páramos de Astorga.

Decíamos, pues que, tras la guerra, el desinterés por el paisaje se acentuó aún más, quizá porque la guerra lo había dejado cubierto de cadáveres.

Una elección como la suya, de volver a cantar el paisaje, tenía que resultar extraña, anacrónica incluso, tal vez arrogante.

El hecho de que Panero pudiera vivir temporadas en una casa donde puede decirse que no había llegado el menor soplo de civilización, fue una suerte para la poesía, porque él, con una sensibilidad apropiada, se puso a la tarea de comprender aquello que veían sus ojos con la misma modestia y humildad que un pintor saca el caballete de su estudio y lo planta entre unos trigos, bajo la carpa inabarcable de los cielos.



¿Por qué Panero escribe tantos poemas del campo? ¿Sólo porque su sensibilidad los hace compatibles con su pericia como versificador?

Dice Vivanco, en un nada desdeñable estudio sobre su amigo, que no debemos buscar derivaciones simbolistas en las descripciones paisajísticas de Panero. Dámaso Alonso, por su parte, nos habla de la necesidad de Panero en *enraizar* la poesía en una tierra.

Desde luego son ellos dos, Alonso y Vivanco, los que más y mejor han comprendido entre los poetas la poesía de Panero (el estudio de Rosales, con ser muy sagaz, se limita prácticamente a uno solo de sus poemas, el extraordinario soneto que dedicó «A mis hermanas»), pero uno no siempre puede estar de acuerdo con la visión que de esa obra dan ellos.

Dámaso Alonso metió a Panero dentro de una teoría más vasta y ambiciosa suya en la medida en que era un buen puntal en ella. Aquella teoría, la del enraizamiento, por oposición a la poesía desarraigada, no es, vista desde hoy, sino la veleidad del crítico que quiere echar su cuarto a espaldas.

El poeta canta el paisaje no sólo, como cree Dámaso Alonso, por necesidad de raíz, por vocación de fundamentarse, de cimentarse. Al contrario, al cantar esa tierra *suya*, el poeta la está haciendo de todos, se la está restituyendo, como si la repartiera entre todos los lectores.

No sólo quiere quedarse temporalmente entre esas encinas que celebra, que le exaltan o le apesadumbran, es decir, que le iluminan o le llenan de penumbras, sino que sabe, por la poesía, que tales encinas jamás volverán a ser lo que eran. Sabe que tras su poema se convertirán, como la rosa de Rilke, en sueño de muchos bajo tantos párpados.

De la misma manera que la Soria de Machado, la Salamanca de Unamuno, el Lugo de Pimentel y tantos otros lugares liberados por los poetas de su condición primera, Panero restituye su vieja Astorga, el erial de Castrillo y el viejo y cansado monte Teleno, al patrimonio del hombre.

Es decir, que si el primer impulso del poeta es hundir sus pies en la tierra (sólo se canta aquello que se conoce, que es propio, nos había dicho Panero), el segundo es emprender el vuelo; o sea, que si podemos hablar de una poesía arraigada en el primer momento, tendremos que hablar de una poesía sin ancla en el segundo, una poesía de absoluto desprendimiento y pobreza, como el actuar del santo, del hombre virtuoso.

Panero es, desde luego, un poeta de la tierra, pero sólo por apoyar en ella los pies para impulsarse y tomar vuelo.

¿Y por qué tantos paisajes, a veces siempre el mismo, retratados con obsesiva insistencia?

Panero no es un poeta de corte realista como cree Vivanco. Es verdad que tampoco lo es de corte romántico, aunque sienta el hálito de los ro-

mánticos detrás de su nuca. Panero no *describe* un paisaje como los realistas ni se zambulle en él como los románticos.

La manera en la que Panero habla de un paisaje es la vieja manera de los simbolistas, de Machado, de Unamuno, de Juan Ramón. Lo que hace que un paisaje, una naturaleza muerta o un interior no sean una estampa ni una pura exaltación panteísta, es la capacidad simbólica que hay en cada uno de los elementos que lo componen. La rosa *simboliza* cosas diferentes que un crisantemo; un lugar ameno junto a un río llevará nuestra alma a un estado diferente que si la condujéramos a un extenso y duro desierto, y una lámpara encendida no podrá significar nunca lo que una lámpara apagada. De ahí que el poeta *elija* sus paisajes, sus temas, yéndolos a buscar de acuerdo con aquello que quiere encontrar. El poeta, al elegir un lugar, ya ha encontrado la parte más importante de él

Panero vivió mucho más tiempo en Madrid que en Astorga, y sin embargo Madrid apenas aparece en sus obras; conoció cientos de ciudades, visitó, sin duda, cientos de lugares hermosos, espectaculares, inolvidables, y sin embargo volvía una y otra vez a un secarral maragato, a la visión de su pobre Sainte Victoire, ese Teleno tendido en el páramo con la corteza esquilmada como pellejo de un perro viejo y enfermo.

En todos los paisajes de Panero hay, como aprendió de Unamuno, un estado del alma. Y en todos sus paisajes hay, como le enseñó Machado, esa secreta galería que llevará la suya al alma de su lector, del *yo* al *tú* esencial.

Su relación con el paisaje es, además, una relación amorosa y esa del amor sería, ahora sí, la única raíz, pues sólo el que ama quiere permanecer al lado, o mejor, dentro de la cosa, de la tierra o de la persona amada.

En cuanto al amor a la familia no podemos decir que fuera menos intenso, al menos en su poesía.

Si el paisaje había entrado en declive en la poesía española, la familia era, desde las vanguardias y como consecuencia en parte de la misma esterilidad de éstas, tema poco menos que tabú. Había quedado como patrimonio de la más putrefacta poesía decimonónica y, en todo caso, de Unamuno, al que se veía en ese aspecto como un epígono de Campoamor.

La poesía española de este siglo no puede ser menos «familiar». Para empezar, muchos de sus más grandes poetas ni siquiera conocieron la estabilidad de los afectos hacia la persona amada y muchos otros desconocieron afectos tan primarios como los filiales.

Ninguno de los Machado tuvo hijos. La mujer de Antonio, que éste cantó a menudo en sus poemas, murió apenas llevaban dos años de casados; la de Manuel, en cambio, que le sobrevivió, es sólo una sombra en la obra de su marido. No puede decirse que la Zenobia a la que JRJ dedica *Canción* sea exactamente la mujer a la que el poeta se refiere en sus obras,



una mujer ideal hecha de muchas otras; Valle Inclán es verdad que tuvo una familia, pero se la quitó de encima con una y otra excusa. Sólo Antonio Machado, recordando a su padre y, sobre todo Unamuno, acudieron a la realidad de la familia para iluminar zonas oscuras de sus afectos.

En cuanto a los poetas del 27 su relación con la familia era aún más problemática. A buena parte de ellos la homosexualidad les condenó, desde un punto de vista familiar, a una fatal soledad y, algunos como Cernuda escribieron de la familia versos atroces, llenos de resentimiento y amargura, lo cual, dicho sea de paso, fue motivo de una violenta discusión, en los años de Londres, entre Cernuda y el propio Panero, que no comprendía que alguien no pudiese amar a su familia. Muchos otros de esa generación es verdad que constituyeron sus propias familias, pero a pesar de que podían escribir sus poemas, como Salinas, con un niño sentado en las rodillas, le dejaban a éste al margen del asunto que en tales versos se tratara.

De manera que la decisión de tratar la familia en sus poemas, o lo que es lo mismo, de elegir ese «tema,» se constituía en algo atípico en la poesía española de ese momento. Panero, siguiendo a Unamuno, digamos que lo «liberaba» de la tiranía burguesa, dulzona y un tanto ñoña del siglo XIX. Para empezar, la familia de la que él iba a hablar nada tenía que ver con aquellas otras familias que se reunían en torno a la pianola para cantar zarzuelas o en la mesa camilla para celebrar la última *dolora.*

No. Estamos ante algo mucho más hondo. El vínculo de Panero con la familia es el respeto al linaje, a los antepasados y, por tanto, a los muertos. De nuevo la sombra de Francis Jammes planea sobre estos poemas, cuando Jammes adornaba su presente, pueblerino y discreto, con el prestigioso pasado de sus ancestros, los cuales, si bien se mira, tuvieron a su vez un presente pueblerino y discreto. Al contrario que para tantos, la memoria era mucho más activa que el propio presente, casi siempre teñido de regular monotonía.

Es cierto que en la voz amorosa de Panero encontramos diversas inflexiones de voz según se refiera a su mujer, a sus hermanas, a sus hijos, pero algo hay en común en todos estos poemas amorosos; solicita de las personas amadas compañía para su soledad, reclama de ellas una presencia amiga, no contraria a su labor de búsqueda, a su largo camino, a través de los muertos, que le llevará a la muerte, ese lugar donde el tiempo deja de tener importancia y sólo reina el alma. Es un amor, pues, constituido sobre la soledad.

Según su mujer, los poemas a ella dedicados eran verdad sólo sobre el papel, porque ese amor, allí declarado, no encontraba su correspondencia en la realidad. No hay más que ver el comportamiento de los hijos hacia

el padre para darse cuenta de que también en ese caso se trató de un amor no correspondido.

Sin embargo, Panero, de la estirpe de Machado, afirmaba en su poesía lo que en aquel primerizo y viejo poema éste dejó dicho: «Todo amor es fantasía; / él inventa el año, el día, / la hora y su melodía; / inventa el amante y más, / la amada. No prueba nada / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás».

Panero escribió a lo largo de su vida muchos poemas de amor. Puede decirse incluso que de amor feliz, de amor logrado y correspondido, lo cual entraría un poco en contradicción con aquello que también el propio Machado sostuvo: se canta lo que se pierde.

¿Cómo es posible, pues, que los poemas de amor de Panero trasciendan la posesión y vuelvan de nuevo a ser una pérdida, a instalarse en esa pérdida, territorio de la poesía?

Sin duda porque están escritos sin salir de su soledad, la más vasta tierra de todas. A un tiempo ama, sí, pero el amor no altera la naturaleza de su soledad. En el soneto que dedicó a su hijo mayor estaría resumida la relación amorosa de Panero con los suyos: «Voy, me llevas, se torna crédula mi mirada, / me empujas levemente (ya casi siento el frío) / me invitas a la sombra que se hunde a mi pisada, / me arrastras de la mano... Y en tu ignorancia fío, / y a tu amor me abandono sin que me quede nada, / terriblemente solo, no sé dónde, hijo mío».

Y sabemos, por otro soneto, a dónde le conduce ese amor que le torna crédulo, es decir capaz de inventarse la amada. Nos lo dirá en el que dedicó a sus hermanas, soneto en el que, como quien juega a la gallina ciega, rememora a los muertos de la familia: «Ángel, Ricardo, Juan, abuelo, abuela, / nos tocan levemente, y sin palabras / nos hablan, nos tropiezan, nos tocamos. // ¡Estamos siempre solos, siempre en vela, / esperando, Señor, a que nos abras / los ojos, mientras jugamos».

Ése es el lugar a donde conduce el amor de los suyos: primero la muerte, y luego, abiertos ya los ojos, ese lugar feliz donde volveremos a reunirnos con los nuestros.

Una poesía de tal naturaleza no podría haberse escrito, desde luego, sin una fe profunda en Dios y en todo lo que esa fe proporciona de trascendencia a la vida.

Dios no es, como hemos dicho, un tema de la poesía de Panero. No lo es de ninguna. Dios es la conciencia previa, aquello que nos ayuda a ser esenciales, y a llegar hasta lo más hondo de nuestro sentir. De ahí que Dios exista siempre en la poesía, incluso en los poetas que manifiestamente no creen en él. Como los mares, decíamos, se tocan siempre por un extremo, así lo esencial participa de la divinidad.



¿Por qué razón se dice que tales o cuales versos son esenciales y que de otros no podemos decir lo mismo? ¿Por qué creemos esenciales a Manrique, a San Juan, a Machado y no, en cambio, a Góngora, a Lope, incluso a un Darío, no menos grande?

Se ha dicho que Panero es un poeta esencial. En el fondo todos lo son: todos cantan al amor, la muerte, el tiempo. Sin embargo lo que hace que un poeta sea esencial es sólo la palabra, y palabras esenciales son aquellas que nos dicen algo con lo mínimo. Es decir: palabras esenciales son aquellas que visten un concepto, una idea, una imagen con su misma desnudez, con su pobreza. La opulencia, por el contrario, es barroca y deformante.

Se ha dicho también que la poesía de Panero es religiosa, y se ha interpretado esto como que era católica. Pero la religiosidad de Panero es tan elemental que nos incluye a todos. La *religio* de Panero, sus estrechos lazos, están establecidos con la tierra, con su mujer, con sus hijos, con sus antepasados, mediante palabras esenciales, elementales y desnudas.

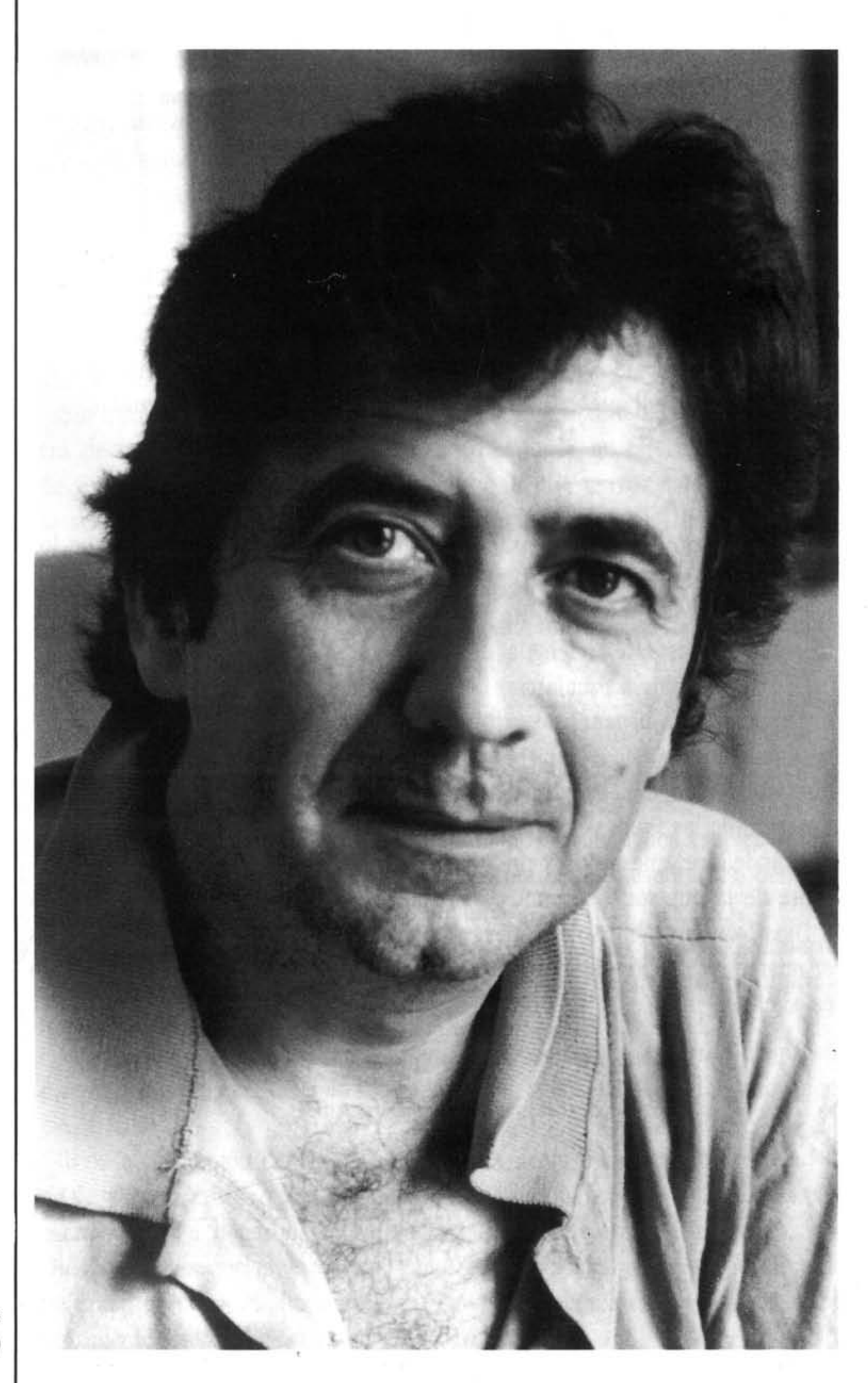
★

Estamos ante uno de los grandes poetas españoles. Habló de lo que los grandes poetas han hablado, pero estos últimos años se produjo con su obra un gran malentendido. Ha llegado el momento de deshacerlo, de restituir sus palabras a la lengua de las gentes.

La palabra patria escalofría, la palabra Dios hace huir a los snobs y a los progres (que procuran escribirla con minúscula o en plural: les parece más pagano y clásico), y la palabra familia mueve a risa. Es el *Gotha* de nuestro tiempo. Sin embargo la patria de la que habló Panero, su amado Castrillo de las Piedras, no es muy diferente de aquel *là-bas* del que hablaba Baudelaire: una huida y un sueño; su familia, al final, no fue muy diferente de la que todos tenemos: soledad y una eterna ausencia; en cuanto a Dios («quien habla solo, espera hablar a Dios un día»), el de Panero es el mismo que todos llevamos dentro: aquél a quien se habla cuando todo es silencio.

> Estamos siempre solos, siempre en vela,
> esperando, Señor, a que nos abras
> los ojos para ver, mientras jugamos.

Andrés Trapiello



Luis Landero (Foto de Alex Zisman. 1992)



La ficción y el afán

(Ensayo sobre Luis Landero)

I

Probablemente, la irrupción de Luis Landero (Alburquerque, 1948) en la literatura española, a finales de 1989, con *Juegos de la edad tardía*, siendo el caso más sonoro, sorpresivo y urgente de la fortuna literaria de los últimos tiempos, no sólo ha deparado la circunstancia de que vayan de la mano los ingredientes específica y cualitativamente estéticos y el eco extraliterario del reconocimiento público, sino que ha venido a operar una curiosa y singular paradoja que invierte el orden causal de factores del «madame Bovary c'est moi» para convertir al escritor en casi el venturoso personaje de ficción de una de sus propias creaciones. Como consecuencia de ello, la aparición, en 1994, de su segunda novela, *Caballeros de fortuna*, ha desencadenado el completo ritual de los elegidos: el elogio y la descalificación, la aclamación y el linchamiento, la apología y el insulto. Ante todo ello, naturalmente, en el momento de adentrarme en el mundo literario de ambas obras, el primer ejercicio de reflexión que se me impone viene marcado por una de las tres citas con que se abre *Juegos de la edad tardía*, la siguiente proposición de Spinoza: «Cada cual se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser». Sin dejar de lado la posibilidad de volver sobre ella más adelante, he de decir que, en el momento en que apareció la novela, tras su lectura, y a medida que iban saliendo a la luz noticias biográficas de Luis Landero, y se emitían opiniones críticas, y se multiplicaban las entrevistas y los entusiasmos, entendí la aseveración spinoziana en una sola dirección: la del escritor desconocido, sin nombre y sin notoriedad, empeñado durante años en la tarea solitaria y en la recompensa íntima de la literatura silenciosa. Como siempre he desconfiado de la erótica y de la mística de la creación, no podía dejar de sentir predilec-



ción por quien, como Landero, con ejemplar discernimiento, frente a los escritores que padecen su trabajo y su afición como una condena, que sienten la tortura de las palabras y el terror de la blancura, que sufren la penitencia divina de quebrantarse y atribularse con el tesón esquivo de las palabras, se limita a «ser» y a «perseverar en el ser», se complace en el comportamiento que le señalan los atributos de la propia ontología, donde «ser» es «escribir» y «perseverar en el ser» es «perseverar en la escritura». Todas las demás cosas, pensé entonces, la irrupción, el reconocimiento, el éxito o el rechazo, el devaneo de la fortuna, no eran sino las adherencias secundarias que la providencia otorga a los lirios del campo.

II

La buena aceptación general, tanto popular como crítica, salvas las excepciones, de las novelas de Landero radica, a mi juicio, en la compleja y ejemplar sencillez de su elaboración, esto es, en la naturaleza de un producto lingüístico que alcanza a un tiempo a tirios y troyanos, al lector activo y al pasivo, una trama literaria en la que se encuentran y se reconocen las más variadas y hasta dispares competencias literarias. Así como el erudito y el profano disfrutan con *Don Quijote*, con *Romancero gitano* o con *Cien años de soledad*, verdaderos paradigmas bifrontes de la unanimidad estética, donde se encierran por igual grandes interpretaciones del mundo y del hombre junto a ineludibles impactos de goce literario, no por oscuros menos perceptibles, así en *Juegos de la edad tardía* se acumulan bastantes y diferentes estratos formales y de contenido como para agradar a uno y otro y aun divergente público. Landero ha sabido inventar, por una parte, cierto sincretismo formal narrativo en el que conjuga lo cervantino y lo kafkiano, lo faulkneriano y su descendencia hispanoamericana (extremo este último que, al abrigo fácil y al asidero injusto de las patentes de estilo[1], le ha acarreado algunas descalificaciones y condenas de la crítica, tan persistentes como erróneas), la novela de enredo y la novela gótica, los asuntos de capa y espada y el monólogo interior, el malabarismo del tiempo y la audacia verbal, combinando tan variados ingredientes en un todo unitario y perfecto, sin derivaciones hacia el pastiche constructivo, ni hacia los homenajes y guiños culturalistas, ni hacia los trampantojos de la semiótica o las denominaciones de la rosa, atendiendo sólo, con sabiduría y honradez, al aprendizaje de la tradición. Por otra parte, como en *Don Quijote* o como en *Cien años de soledad*, es evidente la multivocidad de *Juegos de la edad tardía* y numerosas son las posibilidades de interpretación que acoge, como prueba que los estudiosos se hayan precipitado

[1] *Llamo «patentes de estilo» a la apropiación, por parte de algunos escritores, de determinados giros sintácticos de carácter ilativo, ciertos comienzos de párrafo o de frase (fórmulas como el popular «érase una vez» o el cervantino «olvidábaseme de decir» serían un par de casos simples y notorios), ciertas derivaciones de los acontecimientos en la memoria, etc., en grado tal de uso o abuso que obran en la competencia literaria de los lectores como propiedades privadas y sintagmas exclusivos, de tal manera que, si, por lo que viene al caso, nos limitamos, por ejemplo, al modo de expresar la prolongación del recuerdo en el personaje, tanto en la siguiente frase de* Juegos de la edad tardía: *«Encontró intacta la tarde en que su abuelo lo llevó con él a arrancar hierbas», de 1989, como en la siguiente, de* Pedro Páramo, *de Juan Rulfo: «El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir», de 1955, como, por último, si se me apura , en la siguiente, de* Guerra y paz, *de Tolstoi: «La princesa María había de recordar aún mucho tiempo el vacilante chirriar de las ruedas», de 1865, reclamaremos comprobantes autorizados del peaje literario, porque, desde 1967, todas las patentes del recuerdo que lleven determinado dirección se acumulan, según los hábitos actuales de la lectura hispánica, cual coto verbal, en el haber privado, prohibido e intransferible de Gabriel García Márquez.*



sobre el supuesto simbolismo implícito en la pareja formada por Gregorio Olías y Gil, en los que han querido ver una actualización de los mitos literarios de don Quijote y Sancho, una personificación contemporánea de la realidad y el deseo, una averiguación sobre las derivaciones del ello, el yo y el superyo, etc. (yo mismo me atrevería a defender sin grave desatino otra suposición: Gregorio y Gil, dos ilusos recíprocos, representan respectivamente al escritor y al lector en pos de la literatura). A todo lo cual cabe añadir que, así como *El Lazarillo de Tormes*, en el siglo XVI, lejos de amadises y otras caballerías, acogió al héroe bajo; y así como la novela decimonónica definió al héroe medio y burgués, así Landero, eligiendo la novela de personaje, ha centrado su mundo narrativo sobre un prototipo de héroe inocente y cotidiano, sujeto paciente de la desdicha, imagen nítida del extenso hombre actual que se desazona frente a sí mismo y frente al mundo, apenas dueño de su propia aventura intelectual y de su propio afán, levantado sobre el deseo de ser otra cosa y prisionero en la imposibilidad de conseguirlo, en la conciencia de sobrevivir con esa paradoja cotidiana. Pero, al mismo tiempo, pese a las referencias al presente inmediato o a los datos históricos objetivos, las historias se perciben como literarias, emotivas conjunciones de la ilusión y la tristeza, el oxímoron narrativo de la dulce melancolía, porque Landero, frente a la voluntad testimonial objetiva de un Pérez Galdós o de un Vázquez Montalbán, frente a la realidad real, prefiere, en línea con Kafka, la realidad de la ficción y así, fiado de la eficacia de su percepción y de la belleza verbal de su verdadero afán, trasciende, literaturizándola, la realidad. Presenta, así pues, a unos cuantos hombres insignificantes frente a una realidad inasimilable y, como consecuencia, frente a su solo asombro, lo que conduce al sueño (en Kafka conducía a la pesadilla) y a la literatura. De este modo se explica la aceptación mayoritaria de las novelas de Landero: porque, así como a Julien Sorel parecían «elevarle por encima de sí mismo» las cualidades de su amada y así como Gregorio Olías se siente superior a lo que es cuando se apodera de las palabras, así el lector, redimido por la literatura, se siente mejor y se percibe único en las páginas de *Juegos de la edad tardía* o *Caballeros de fortuna*, cautivo en la tentación o en la magia del diablo que sabe regalar los tres libros que contienen el mundo: un diccionario, un atlas y una enciclopedia.

III

Si nos detenemos en el protagonista de *Juegos de la edad tardía*, veremos la configuración de un prototipo, un hombre asombrado frente al mundo

y oponiendo al destino la solución de la quimera. Gregorio Olías es un individuo al que «el último estirón le dejó una estatura media y una expresión cualquiera», que conoció a Angelina a los 21 años, se casó a los 28 y entró a trabajar en una oficina. En el tiempo del relato tiene 46 años: la edad tardía. «Su existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí, y todo cuanto fuese buscarles un orden equivaldría siempre a un juego solitario de azar». En la infancia y en la adolescencia de Gregorio y en las personas de su entorno está la semilla de su afán, su pena y su gloria. Gregorio aprende el futuro, fundamentalmente, de tres personajes: su tío Félix Olías, su amigo Elicio Renón y la niña Alicia. Su tío Félix descubrió al jubilarse sus «aptitudes inmejorables, desconocidas hasta entonces, para ejercer las profesiones más difíciles y las tareas más escogidas», esto es, tuvo conciencia de todo lo que podía haber sido: ebanista, albañil, guardia de tráfico, fabulista. «Sé que he equivocado mi vida, y eso ya no tiene remedio», dice, y, como si quisiera enmendar la plana del destino por persona interpuesta, le augura a Gregorio un porvenir feliz: «Hijo, tú serás un gran hombre». Félix Olías es, en definitiva, el ejemplo de lo que no ha sido. Elicio Renón es un muchacho de la edad de Gregorio y gran fraguador «de su propio futuro». «Apenas urdía un proyecto enseguida encontraba otro mejor»: pastor en Australia, grumete en una ballenera, mercenario en África, misionero en Oriente, «criador de chinchillas, cazador de alimañas, contrabandista, policía, especulador de bolsa y violinista de cabaret», hipnotizador o, en fin, tipo duro, «la profesión donde más se folla». De carácter bautista (Gregor Hollis, Elik Reno), es el inventor del gran nombre, Augusto Faroni («No sé si será mucho para ti», vaticina), y, en cuanto catálogo completo del porvenir, es el ejemplo de lo que quiso ser. Alicia, en fin, es el amor imposible. Hasta aquí los proyectos. La realidad luego fue otra. Gregorio iba camino de ser lo que su tío, quedaban lejos las fantasías de Elicio y, frente al amor imposible de Alicia, sólo encontró el amor posible, doméstico y desangelado, de Angelina. En tales condiciones, Gregorio era un personaje predeterminado para la impostura. Lo prueba, incluso, tempranamente, que la escena de cierre en la que vio «a Elicio pasar a todo gas en una moto, diciéndole adiós con una mano, y detrás la tremolina de una cabellera y otra mano [la de Alicia] que, ondulando de memoria los dedos, le fue también diciendo adiós», sea justamente el primer lejano recuerdo que Angelina tiene de él, un él que es otro: «Pues yo creo que te vi una vez [...]; ibas en una moto con la muchacha aquella del perro». Un buen día, en la oficina, cuando ronda los 40 años, recibe la llamada de Gil, la voz del páramo, y, en la distancia, en confabulación secreta (porque «dos opiniones solidarias forman una convicción»), tejen los dos la historia del gran Faroni. Tendida la trampa, «en adelante,



su vida sólo tendría un sentido: mantener viva la llama de un error», la persona de Faroni. He ahí su afán: ser Faroni, rescatar para la ficción inmediata del presente la ficción proyectiva del pasado, recuperar lo no sido. Cabría citar unas palabras de Juan Marsé, de *El embrujo de Shanghai:* «Entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento». Así se ve Gregorio «a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido, y tuvo que respirar hondo para escapar a la asfixia de un devastador sentimiento de lástima». El resto de la trama es sencillo: las complicaciones de la perpetuación del error, esto es, una especie de esquizofrenia de la ficción en la que Gregorio es la realidad y el deseo, es Olías y Faroni (es incluso un Olías duplicado: el que es y el supuesto biógrafo). El final es una afirmación del éxito de la existencia, la certeza de «que el hombre comete siempre los mismos errores, pero que cada error es irrepetible, porque sólo quien lo comete lo ha vivido, y vivir es errar». La novela termina con Gil y Gregorio planeando otra vida feliz en el Círculo Cultural Faroni, especie de gran Teatro integral de Oklahoma en el que sólo cabe una fe ciega, diminuta y firme.

IV

Toda esta peripecia puede reducirse a una palabra que aparece a menudo en la infancia y en los recuerdos de Gregorio Olías y que es llave necesaria para adentrarse en los dominios narrativos de Landero. Me refiero, naturalmente, al «afán». De hecho, ya en el mismo procedimiento suspensivo de su presentación y en el grito enfático de tío Félix en el segundo capítulo («¡¡El afánnn!!», dice), el lector sospecha que se encuentra ante un ingrediente sustancial de la configuración de la trama. Enseguida, además, viene un personaje de la novela a definir con exactitud la noción de «afán». Se trata del abuelo, hombre hábil en los discursos, pero sin ocasión para ejercitar sus capacidades, que aprovecha la presencia de los obreros que tienden la línea férrea para exponer su filosofía de la existencia. «El afán —les explica— es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la gloria y la pena que todo eso produce». Y, tras el enunciado de la proposición, en una amplia exégesis oratoria, aclara: «¿Puede haber algo más grande que lo que no hay? ¿Puede haber algo que exceda al afán? [...] Sólo el afán nos mantiene vivos y voraces. [...] Los pobres se desesperan porque son pobres y los ricos por no ser más ricos. Entonces, ¿no vale más desesperarse por el imposible? ¿No ahorraremos camino? [...] Nadie podrá decir de mí: "Ése pasó sin pena ni gloria". No, pasé con ambas.

Con una entretuve a la otra, las engañé a las dos, las enganché juntas al carro del afán. [...] No permitáis nunca que se cumpla el afán, no pongáis los suelos al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros, ferroviarios». Tales enseñanzas acompañarán toda su vida a Gregorio Olías y a veces las palabras del abuelo le rondarán la cabeza en páginas siguientes: «Y no te quedes corto en el pedir. Cuanto más difícil sea el plan, más orgulloso estarás de él, y si es imposible, mejor aún, porque en el fracaso tendrás también la gloria». Cabe decir, sin embargo, que, por encima de esta definición, el afán no es sólo un ejercicio de filosofía rural ni una ética doméstica de la felicidad, sino el razonamiento de un propósito literario, una apología de la literatura, un método de composición y una propuesta de lectura. A esta extensa idea del afán, tan noblemente cervantina, responden las dos novelas de Landero y responderán, probablemente, las que siga escribiendo.

V

Empeñarse en su afán y considerar que la vida es el cumplimiento del afán es, sin duda, la característica más destacada y distintiva de los personajes principales de Landero, tanto de Olías y Gil en la primera novela, como de los Tejedores, Belmiro Ventura, Amalia Guzmán, Luciano y don Julio Martín Aguado en la segunda, lo que nos lleva de nuevo a la proposición de Spinoza: «Cada cual se esfuerza, cuando está a su alcance, por perseverar en su ser». Ahora bien, puesto que ser consiste en ser mejor y querer ser no es otra cosa que querer ser mejor («el mero seguir siendo idéntico a sí mismo es ser peor que uno mismo», ha escrito Ferlosio), perseverar en el ser no será, pues, sino anteponer a los hechos la voluntad de ese ser mejor ideal que uno imagina, ese ser mejor de lo que se es, objetivo que a veces sólo se conseguirá siendo otro o siendo de otra manera (como en *Juegos de la edad tardía,* donde el deseo se manifiesta en la relación del individuo consigo mismo frente a los demás), o estando mejor, hallándose en situación más favorable (como en *Caballeros de fortuna,* donde prevalecen los estímulos externos de la jerarquía social). Y en este combate entre el ser y el parecer es donde hace acto de presencia el afán como impulso de lo imposible, esto es, como ficción, porque, en definitiva, si lo que se desea ser es inalcanzable, si en la inaccesibilidad radica el mérito, entonces, verdaderamente, el afán es vivir fuera de la realidad, en otra realidad, en la realidad de la ficción. Pueden aportarse ejemplos diversos. Uno: cuando a Gregorio Olías le preguntan qué quiere ser e interviene la



madre para decir: «Hijo mío, ¿y no quieres ser sacerdote?», el abuelo se opone rotundamente: «¡Por lo menos santo! ¡O Papa!», aúlla, es decir, lo imposible, la ficción. Dos: entre las frases célebres que cita Manuel Tejedor, en *Caballeros de fortuna,* figura una de Concepción Arenal: «Sólo la ilusión nos hará libres», que no es aquí proclama libertaria ni equivale al consuelo popular concentrado en la expresión «de ilusión también se vive», sino que sostiene la convicción, según prueba la peripecia del personaje y su siesta de años, de que sólo de ilusión se vive, de que la vida verdaderamente real es la ficticia. Tres: cuando, al final de *Juegos de la edad tardía,* don Isaías reconstruye para Gregorio el largo rompecabezas de la trama, asegura: «Cuando afirmas que has mentido por una buena causa, debes de tener razón, porque las mentiras sirven precisamente para eso, para tener razón», y también: «Para ser feliz, unas cuantas mentiras es un precio muy barato», lo que no viene sino a incidir una vez más en la grandeza y superioridad de la ficción. Sobran los ejemplos. Así, demostrada con las leyes de la lógica literaria y asentada la certeza de que la única forma de ser mejor es vivir en la ficción y alimentar ficciones imposibles, de que ser es representar, de que la confusión de vida y ficción es la única garantía de felicidad personal, los caminos podrán multiplicarse. De momento hemos recorrido dos, el de los personajes de *Juegos de la edad tardía,* que intentan crearse a sí mismos concibiendo un personaje externo, que «son» por persona interpuesta (Faroni es la personificación de un ideal adolescente e inofensivo), y el de los personajes de *Caballeros de fortuna,* que intentan crearse a sí mismos sobre modelos externos, sobre prototipos literarios o estereotipos de la celebridad intelectual, política y financiera (fundamentalmente, Esteban, pero también don Julio, don Belmiro, etc.). Pero, con toda seguridad, Landero sigue levantando y trazando la cartografía del afán.

VI

Tras el afán y la ficción, el tercer paso es la palabra, considerada en una doble dimensión: como vehículo del relato y como experiencia estética. También podría enunciarse de otro modo: la narración y el estilo. Lo cierto, en cualquier caso, es que la ficción personal sólo alcanza plenitud mediante su conversión en producto lingüístico, esto es, hecha relato, contada. Cuando don Quijote pierde el juicio (si es que lo pierde) en los «libros de caballerías», tan importante es para el diagnóstico de su locura el término «libros» como el término «caballerías», porque, así como el caballero Amadís no es otra cosa que el libro que contiene la relación de sus aventuras,

así la aspiración de don Quijote, aun siendo una sola, cuenta con dos vertientes: ser caballero andante, figurar en un libro por sus andanzas. De hecho, su primer pensamiento de caballero no es otro que brindarle el comienzo del primer capítulo al sabio que escribiere «la verdadera historia de mis famosos hechos». Del mismo modo, los personajes de Landero, empeñados en su propio afán y militantes de la ficción, necesitan del relato en tal medida que bien puede afirmarse que la narración es la culminación del afán, que sólo en la narración se cumple el afán (de hecho, incluso, para Landero, el hombre es un animal narrativo: vivir es contar). Y en ese ajuste de la realidad y la ficción, del vivir y el contar, se sitúa, por ejemplo, *Caballeros de fortuna*, cuya primera parte termina con una profecía de afán: «Algún día tú serás un caballero», palabras de Manuel a su hijo Esteban («Hijo, tú serás un gran hombre», le había dicho Félix Olías a Gregorio en el cierre del primer capítulo de *Juegos de la edad tardía*), y cuyas últimas palabras recogen la esencia del relatar y el destino de Esteban, que «no pierde ocasión de contar de qué manera, hace ya muchos años, estuvo a punto de convertirse en caballero», porque, según la lógica propuesta, el afán nunca se cumple («No permitáis nunca que se cumpla el afán», había dicho el abuelo) y, si se cumple, peor, como acredita la aparición tardía de Elicio Renón, que trabajaba «en una sala de fiestas con nombre tropical, apaciguaba broncas y seducía mujeres», esto es: que se había convertido, como pretendía, en un tipo duro, lo que viene a ser, ciertamente, la desolación del afán cumplido. Consciente, sin duda, de este aspecto, Landero, que dedicó la primera novela fundamentalmente al afán, se ha volcado en la segunda sobre algunos aspectos de la narración, como, por ejemplo, el mecanismo y la figura del narrador, en este caso «un grupo de observadores imparciales. En otro tiempo llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena, y aquí nos pasamos las jornadas, alineados en un banco de piedra y con los pies mecidos en el aire. El forastero o el curioso no necesita observar siquiera las novedades que se producen a su alrededor; con vigilar los pies es suficiente. Si se mueven, es que algo está ocurriendo, y según el vaivén así el tamaño del suceso; si enseguida vuelven a pararse, es que se trata de una falsa alarma. La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies. De tanto golpear, el banco tiene abajo una franja erosionada y sucia, y allí a su modo está esculpida, como en un bajorrelieve, la crónica ilegible y exacta de nuestro pasado cotidiano». El narrador, aquí, como la «media docena de hombres vestidos con monos, sentados, acuclillados aquí y allá», de *El villorrio*, no es otra cosa que la memoria colectiva del pueblo de Gévora, una especie de «intranarración», pese a que Landero,



en aras de la verosimilitud y para justificar que «aquí en el banco todo acaba sabiéndose», haya preferido individualizar la voz en el yo de un maestro excedente y se haya apoyado en la multiplicación de fuentes: «cuenta Manuel», «cuentan quienes lo vieron», «cuentan los clientes», «contaba una mujer, María la Bonita», las cartas devueltas de Esteban, el diario traspapelado de Amalia, un «cuentan que cuentan» de cajas chinas, en definitiva, paralelo a la realidad oral, en el que «la memoria se pone a recordar hechos dispersos, va rescatándolos al azar y disponiéndolos en una secuencia que no es la lineal y progresiva de los episodios históricos sino la simultánea y envolvente de los laberintos o los sueños, donde las piezas se repiten incansablemente en una sucesión siempre ficticia». Consiguientemente, esta sucesión ficticia de la recuperación de los hechos, que ya había sido subrayada al referirse a la vida de Gregorio (cuya «existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí, y todo cuanto fuese buscarles un orden equivaldría siempre a un juego solitario de azar»), marca el discurso del tiempo narrativo en las dos novelas. Veámoslo. Organizada en tres partes y un epílogo, *Juegos de la edad tardía* se centra en una fecha límite, el día 4 de octubre. Los cinco capítulos de la primera parte, en que Gregorio Olías recuerda en la escalera lo que, veinticinco años antes, le contó a Angelina (y lo que no le contó) sobre su infancia y su adolescencia, y los diez capítulos de la segunda, en que la presencia en la calle de «un hombre solo vestido de negro» sirve para recuperar los últimos catorce años, la oficina y la construcción de Faroni, desembocan en ese 4 de octubre en que el afán se derrumba. Los nueve capítulos de la tercera parte y el epílogo narran las consecuencias de la ficción y la esperanza última. Mayor precisión temporal encontramos en *Caballeros de fortuna*, donde las fechas se tornan evidencia obsesiva: el narrador empieza contando el 5 de junio de 1993 cómo, en octubre de 1977, cuando esperaban a don Belmiro Ventura y Vega, don Julio Martín Aguado contó las circunstancias de su primera pacificación en noviembre de 1976, hilo a partir del cual se reconstruye la historia dispersa de los acontecimientos de Gévora: la elocuencia de don Julio del 11 de noviembre de 1976, la muerte de Florentino en septiembre de 1959, la aventura y tragedia de Contreras en 1920, el encuentro entre Luciano y Amalia a principios del curso de 1976, el descubrimiento del lujo por Esteban en agosto de 1976, los preparativos para la marcha de Luciano al seminario en la primavera de 1977, la segunda pacificación de don Julio en junio de 1977, el rescate de la rueda de la fortuna por don Belmiro en marzo de 1978 y el desenlace argumental en el anochecer del 24 de junio de 1978. Hasta aquí conducen el afán y la ficción: los hechos y el tiempo.

VII

Pero además de la función narrativa, cerrando hasta el extremo el círculo, Landero ha querido que el afán de Gregorio Olías consista en ser el gran Faroni, alguien vinculado a la palabra como portadora inefable de belleza, lo que establece la siguiente ecuación: un novelista, Landero, cuyo material es la palabra, frente a un personaje, Olías, un pobre hombre sin presente, frente a su afán, Faroni, un mago verbal inasequible. Como consecuencia de ello, asistimos a excelentes reflexiones sobre la tarea del escritor, en las que, sin duda, mediante concordancia y yuxtaposiciones, se entremezclan los tres sujetos, Landero, Olías, Faroni, como si el escritor, rigurosamente esforzado en la laboriosidad del lenguaje, encontrara en su criatura el vehículo idóneo para contar la propia experiencia verbal, la fascinación por las palabras, el descubrimiento de su poder, la evidencia de que en las palabras reside el hombre, de que las palabras contienen al hombre. Hablando de Faulkner y de Conrad, ha dicho Landero en alguna ocasión: «Los dos son elocuentes al modo de Shakespeare (no de Cicerón): esa elocuencia que, más que una razón discursiva, parece un fenómeno de la naturaleza: como la lluvia o como un vendaval. Esa furia del lenguaje es uno de mis objetivos estéticos». Y hablando del valor de la escritura ha dicho: «Una de las cosas magníficas de escribir, según Adorno, es que la escritura supera tu propia valía real, porque no estaba previsto que uno pudiera hacer una frase tan bien hecha, porque ha ido más allá de lo que hacían prever las propias cualidades intelectuales. La escritura es soberana y autónoma, aunque esto también tiene sus riesgos. Todos los que hemos querido escribir la página perfecta hemos sentido fascinación por las palabras en sí mismas. A mis dieciocho o veinte años, incluso veintidós, yo escribía páginas y páginas dejándome llevar sólo por la furia del lenguaje, por la fascinación de las palabras, palabras que a lo mejor acababa de descubrir, que sonaban bien». Es evidente, creo, no sólo por estas manifestaciones, sino sobre todo por las novelas, que en Landero late poderosamente la pasión verbal, lo que se resuelve en calidad estilística, minuciosidad de la composición (ejemplo: la configuración del imperio económico de Celestino Sánchez, un cine, un hotel, un bar, sobre el supuesto lexema «Cel» de su nombre y los sufijos empresariales de la multinacionalidad: Cele's, Celton, Celeste, Celux), luminosa combinación de sintagmas afortunados, asombro de adjetivos, felicidad verbal en suma. Pues bien, esta relación del escritor con sus instrumentos se traslada a los personajes y a la trama de las novelas, y así vemos cómo Gregorio Olías mantiene con las palabras a lo largo de sus cuarenta y seis años de vida una relación intermitente y agonística, intensa o furiosa, emocionada o acechante, hasta el punto de que su evolu-



ción como personaje depende radicalmente de su estado verbal. Muy pronto manifestó su «propensión a descubrir misterios en cada palabra» y a quedarse asombrado ante «belleza», ante «recóndito», ante «caracola»: «bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a todas las demás, en cualquiera puede uno reconocer su patria ilimitada». Después, el fervor adolescente inicial avanzará en una u otra dirección, por lo que tan pronto «se enemistó con las palabras, porque le impedían la visión directa de las cosas», como «sintió de nuevo la presencia viva de las palabras y el milagro de una frase que superaba su verdadero poder mental». Sus períodos de crisis se resuelven lingüísticamente: «Nunca más volveré a hablar, porque las palabras están todas malditas», su veleidad poética sólo tiene justificación lingüística: «Las cosas que tienen más de un nombre siempre son mágicas y lo que hacemos los poetas es ponerles a las cosas nombres nuevos, para hacerlas misteriosas»; cuando quiere expresar su sentimiento dolorido, sólo encuentra, como al azar, casi inarticuladas, las palabras «pavor, infierno, araña, mortadela», y, en fin, en sus *Poesías completas de la vida artística* «había juntado [...] palabras que, siendo de todos, eran sólo suyas. Ellas lo defenderían contra las inclemencias de la vida. Definitivamente, aquélla era su isleta, sólida y tangible». Frente a este fervor poético y apasionado, los restantes usos de la lengua quedan en la otra orilla del afán, y así, cuando, en su viaje de bodas, según el tren se va internando en los lugares, ellos dicen: «¡Un río!, ¡una vaca!, ¡un castillo!, ¡un pueblo!», puros enunciados exclamativos de la evidencia compartida y sosegada, los nombres significan la negación del afán y de la ficción, y cuando, en las fijas y largas conferencias telefónicas entre Gil y Olías, Gil hace referencia de vez en cuando a la lluvia, a un perro que pasa, a las cigüeñas, no estamos sino ante los enunciados objetivos de la soledad rural, ante las apariencias inmediatas de la realidad estéril. También en *Caballeros de fortuna* se dan circunstancias de magia verbal, ya en las «divinas palabras» con que arranca a hablar Esteban Tejedor Estévez, que, después de años sin articular palabra, llega un día gritando: «¡Extra vas!, ¡intra vas!, ¡in partibus verendis!, ¡inter alterius speciei!, ¡cum animo consumandi!», arrancando a hablar por la magia del verbo y la atracción semántica e inquisitorial de la lujuria, ya en la querencia romántica de los versos de Amalia Guzmán, ya en los afanes de don Julio Martín Aguado, «una vida sin norte ni sustancia» hasta el momento en que adquiere «el don supremo de la elocuencia carismática», cosa que le ocurrió en Madrid el día en que «volvió sobre sus pasos para leer tres palabras que fugazmente le habían llamado la atención: aquiescencia, testimonio y señero». En el misterio de esas tres palabras y en sus certeras combinaciones («Aquiescencia, señores, en las postrimerías de este siglo señero») se fragua la personalidad del hombre.

VIII

Tenemos, pues, a Gregorio Olías, a Gil, a los Tejedores, persiguiendo su afán, predispuestos a la ficción. ¿Dónde llevan a cabo sus invenciones, en qué escenarios? Si me viera en la obligación de escoger un fragmento que, a modo de levadura, contuviera la verdad narrativa de Landero, tal vez me decidiera por el siguiente, de *Juegos de la edad tardía:* «Observé por ejemplo a un hombre que todas las tardes al volver a casa se paraba en una esquina y miraba alrededor como buscando algo. Aquel hombre había perdido allí, o él creía que allí, un mechero de oro con sus iniciales. Eso había ocurrido hacía ya tres años. Pues bien, veinte años después, siendo ya el hombre medio viejo, todavía algún día se paraba un momento en la esquina, o miraba sobre el hombro, con la esperanza quizá de encontrar el mechero». Como se ve, se trata de encontrar el punto en que las personas se tornan solidarias con las cosas, con las que establecen, mediante afectos del espíritu, vínculos perdurables, la relación permanente con una esquina determinada en este caso. Según don Isaías, personificación del diablo y teórico del azar, «los hechos menudos no dejan huella, ni sirven luego para nada. Al contrario, caen al olvido, descarnan el pasado y finalmente convierten en ceniza la vida. Ocurre que esos hechos carecen incluso de la grandeza de un acto de fe». Pues bien, poniendo remedio literario a esa evidencia, las novelas de Landero atienden a los hechos menudos, a la medianía cotidiana y popular, a «la letra pequeña de la vida», según una frase de *Caballeros de fortuna,* a «la mortadela del tedio». De ahí, por ejemplo, que los personajes se aferren a sus cosas mínimas, que se dediquen a engañar la vida con «humildes riesgos urbanos», que se pregunten «¿cómo se explica que en los periódicos siempre haya atropellos y en las calles no?», como hace el padre de Gil, que sale todos los días de casa, en vano, para ver accidentes. Establece así Landero una primordial solidaridad con las cosas, con la gente y con el mundo (y si los personajes son solidarios con las cosas, Landero es solidario con los personajes, sobre los que arroja una mirada y una comprensión de estirpe cervantina), en una especie de sintaxis universal, una ausencia ideal de maldad, una bondad moral literaria, en la que se producen breves y bellísimas historias, como la de doña Cipriana, en *Caballeros de fortuna,* que «había concertado con los vecinos que todas las mañanas abriría el postigo a eso de las ocho, y que lo cerraría hacia la medianoche, de modo que el día que no lo abriese o lo cerrase a sus horas quería decir que estaba enferma o que había muerto». Por lo demás, el tránsito por la letra menuda, al recoger la percepción del momento en que surgen los porqués, consiste en una transformación que eleva lo cotidiano a literario y convierte en poético lo insignifi-



cante. Veamos un ejemplo. Cuando Félix Olías es conminado a practicar literalmente la rígida máxima pedagógica de que nunca hay que acostarse sin haber aprendido algo nuevo y, una noche, sólo se le ocurre decir que ha oído una música, el abuelo convierte el hecho minúsculo en alegoría y le hace volver una y otra vez al lugar en que un viejo tocaba el violín para extraer algún conocimiento provechoso, el nombre del instrumento, el nombre del músico, hasta que al final le queda una última y desconsolada verdad con la que vivirá siempre: la ignorancia definitiva del nombre de la música. El abuelo ha convertido una nimiedad pasajera en cicatriz perpetua. El procedimiento, naturalmente, es el asombro, el extrañamiento, las máximas de Ortega que tan en cuenta tenía don Julio Martín Aguado: «sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender», «mirar el mundo con los ojos dilatados por la extrañeza», «todo en el mundo es extraño y maravilloso para unas pupilas bien abiertas», porque no se trata de otra cosa que saber percibir la urdimbre de la realidad. Pues bien, con unas u otras variantes, los modos que agradan a Landero son los mismos que atribuye al abuelo de Gregorio, a don Isaías, al pacificador de Gévora: encontrar las vinculaciones secretas de los hechos. En una entrevista en que le preguntaban sobre sus demonios literarios, respondía: «Hay una historia, de una tía mía, que murió hace dos o tres años. A esta mujer la casaron, a la fuerza, cuando tenía quince o dieciséis años, con un campesino muy oscuro de carácter: no tenía amigos, ni iba a los bares, se dedicaba sólo a sus tareas, al ganado... Tanto es así que es como si se hubiera casado con un desconocido. A veces le pregunté a mi tía cómo era el hombre y no sabía ni siquiera decirlo. Pues bien, este hombre, oscuro, como digo, grave, lacónico, muy silencioso, se casó, tuvo cinco hijas y, en el cuarenta y tres, sin saber cómo, una mañana, se puso una toalla en la cabeza como un turbante, se echó una sábana por encima, salió al balcón y echó un discurso, sólo se sabe que era un discurso de carácter político. Este hombre, que no hablaba, que era semialfabeto, al que no se le conocían afanes, ya sólo vivió para echar discursos. Luego lo llevaron al manicomio y murió meses después. A mí me fascinan este tipo de historias, personajes que tienen una pasión latente que de pronto estalla. ¿Qué puede ocurrir dentro de un hombre para que de repente salga al balcón y eche un discurso político?». Ése es el momento justo: el discurso, la pérdida del mechero con iniciales, la conciencia de la música perdida, los misteriosos porqués, en definitiva, de la letra pequeña. Por encima de las generalizaciones (por ejemplo, esos conceptos de novela rural o de novela urbana tras los que se esconde cierta crítica literaria para la ortopedia de las clasificaciones), los escenarios de Landero no son categorías, sino la necesaria prolongación de los personajes, el lugar de la conciencia frente al mundo, de la pequeñez frente

al universo, de la insignificancia frente a lo misterioso y maravilloso de la existencia, como prueba ese Gregorio Olías que «acabó por no entender nada sino que el mundo era algo terriblemente misterioso, por más que el hombre lo intentase aliviar enmascarándolo con líneas, números y palabras», o ese Manuel Tejedor que necesitó tres años de siesta para advertir que el mundo es «un juego de dioses en el que sólo entonces le habían concedido el privilegio de participar» y para descubrir, en consecuencia, que «la vida era así: hermosa y dulce, pero velada de misterios, y fatigosa en ocasiones, y llena de sobresaltos y asechanzas».

IX

Y en esa trama menuda es donde se mueven los personajes de *Juegos de la edad tardía* y de *Caballeros de fortuna*, entre los cuales, como vamos a ver, hay similitudes menores y mayores. Así, entre las menores, no pasan inadvertidos ciertos paralelismos, como la voz que le dice a Gregorio Olías, en *Juegos de la edad tardía:* «Levántate, pingüino, que ya se oyen cerca los tambores», frente a la del misterioso y épico Contreras persiguiendo a don Belmiro Ventura y Vega, en *Caballeros de fortuna:* «¡Ay, pobre mamón! El tiempo está cumplido y tú no encuentras las respuestas»; o como la ocasión en que Gregorio, echando cuentas, multiplicando y dividiendo días por versos y por años y buscando en una enciclopedia el consuelo de los nombres y edades de defunción de famosos, al llegar a Garcilaso de la Vega, exclama: «Murió a los treinta y cinco, el cabrón», frente a lo que a veces piensa don Julio de su admirado Ortega: «Cómo se le podrían ocurrir tantísimas ideas, y tan bien dichas, a este cabroncete»; o, en fin, el «todavía es tarde para huir» de Gregorio frente al «nada del futuro es posible» de Esteban Tejedor Estévez. Aunque, por supuesto, más significativas son las similitudes mayores, entre las que destaca sobremanera la inocencia, en toda su amplitud. Todos los personajes de Landero, con afán o sin él, sea cual fuere su función, son inocentes, habitantes de un mundo gobernado por la inocencia, de la estirpe de Alfanhuí o de Ike Snopes o de Karl Rossmann, emparentados con los protagonistas de muchos cuentos populares, esto es, ontológicamente inocentes. Más aún: de su inocencia surge su aventura. Desde la peripecia de Gil, la mayor combinación imaginable de candidez y debilidad, decisión y lealtad, hasta el espíritu literal de Esteban Tejedor, que a las palabras de su padre: «Ay, todavía te queda mucho por andar»; responde con el ejercicio de una contabilidad andante que más tarde le permitirá saber: «Llevas andados 12.250.397 pasos», sin dejar de lado a Luciano Obispo, un «pobre niño inocente de Dios y de na-



die», ni a su amistad con Esteban, «como si avanzaran por el territorio simbólico de la inocencia o de la inopia», todo proviene de su inocencia original. De ahí, pues, que, desbordados por la realidad exterior, zarandeados por la insignificancia de su debilidad y su mediocridad, necesiten agarrarse a cosas menudas, como el mechero perdido, y se conviertan en coleccionistas de objetos inútiles, hasta el punto de que, en un claro proceso de individualización levantado sobre sus inofensivas manías, adquieren identidad y significación individual justamente en la conciencia de sus insignificancias, ya sea la acumulación de los cachivaches del afecto, ya sea contando los pasos como Esteban, leyendo a Ortega o emulando a Alejandro Magno como don Julio, admirando a Edison como Gil y a Platón o a Alvar Núñez Cabeza de Vaca como Gregorio, o sosteniéndose intelectualmente sobre un libro de frases célebres como Manuel Tejedor. Hay una prueba comparativa de acumulación e inocencia singularmente eficaz. En más de una ocasión, en su recurrente añoranza de la ciudad, Gil repite: «Tenía una novia, una familia y un gato», y esa enumeración de lo perdido y de lo dejado atrás encierra toda la nostalgia y la dolorosa soledad de un pasado que, siendo de lo más anodino, se vislumbra con las posibilidades de la felicidad doméstica. Pues bien, el modo sintáctico de la lamentación me traslada siempre al final cosmopolita del poema de Manuel Machado sobre Oliveretto de Fermo: «Dejó un cuadro, un puñal y un soneto», y no puedo sino percibir el abismo existente entre el desplante chulesco modernista y el tratado de humildad conforme, de tierna y resignada lástima, que, desde las palabras de Gil, conduce, necesariamente, a la conmoción. Como también conmueve, y ésta es similitud mayor, no sólo entre los personajes de Landero, sino en la literatura universal, que todo al fin se reduzca a la búsqueda de la felicidad y a su ausencia. De hecho, entre la resignación y lo imposible, los caminos de la felicidad dividen a los personajes. Esteban Tejedor quiere ser un caballero para vivir como los ricos, don Julio Martín Aguado quiere ser un orador para salvar al mundo, Luciano Obispo quiere un amor imposible y Gregorio Olías quiere ser Faroni: ésos son sus afanes. Angelina, por su parte, «hija legítima de la rutina», encuentra en el sentido común el justo medio aristotélico: viéndola, se pregunta Gregorio «si la felicidad no opone al aspirante otro esfuerzo que el de acostumbrarse al misterio de su monotonía» y siente «el temor de que la vida fuese aquello: una tarde que se perpetuaba en sus propias cenizas». Pero ¿hay felicidad en la aceptación sumisa de los hechos?, ¿es felicidad resignarse a la desdicha? Belmiro Ventura y Vega, el personaje más serenamente intelectual y menos arrebatado de ambas novelas, que «podía leer como en un libro abierto el retrato moral de una época de la que prefería mantenerse discretamente aparte», es la voz estoica. «Desde hacía muchos años ha-

bía perdido la fe en el hombre, en aquel simio aventajado que parecía haber inventado la razón para mejor apurar las ocasiones de la inclemencia y de la infamia», de modo que su aspiración humana, paralela, en consecuencias, aunque no en fundamentación, a la de Angelina, se reconoce con los años en la letra pequeña, «exactamente con aquella científica y piadosa alegría con que Leonardo da Vinci anota que los árboles son más luminosos por la parte que sopla el viento, o que los objetos oscuros parecen más azules cuanto mayor es la claridad que los envuelve». Se plantea, entonces, «renunciar incluso a hacer obra [su objetivo de historiador] y recuperar la plenitud del mero acontecer, y el gusto del conocimiento sin otro objeto que su propio deleite». «Ése había sido su viejo ideal de siempre: no llegar a ser tanto un hombre sabio y ejemplar como un hombre razonablemente feliz». «Era necesario —piensa— recuperar la paz del espíritu, reconciliarse con el orden natural de las cosas, desterrar de su alma el mísero afán de la posteridad, ser un hombre libre y laborar a la sombra apacible de los días, sin ambición, sin prisa, sin angustia». La conclusión es definitiva: «Si pactamos con nuestra condición antes que con los sueños o los dioses, el camino hacia la paz [de espíritu] puede llegar a ser el más corto y liviano de todos». Curiosamente, tras su desventura, «definitivamente viejo y sosegado», Belmiro Ventura termina incorporándose al banco del narrador anónimo, diluyéndose en la voz y la memoria colectiva de Gévora, siendo, en fin, narración, pero lo que interesa subrayar es cómo, a fin de cuentas, la contienda se plantea entre los sueños y la condición humana: de su irreconciliable antagonismo surge el afán, verdadero acto de rebeldía contra la autoridad de los hechos y los designios divinos. El afán persigue la felicidad, pero la felicidad niega el afán: en el centro de la paradoja, los personajes de Landero son seres inocentes que, contra toda esperanza, tienen fe.

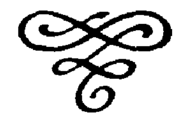
X

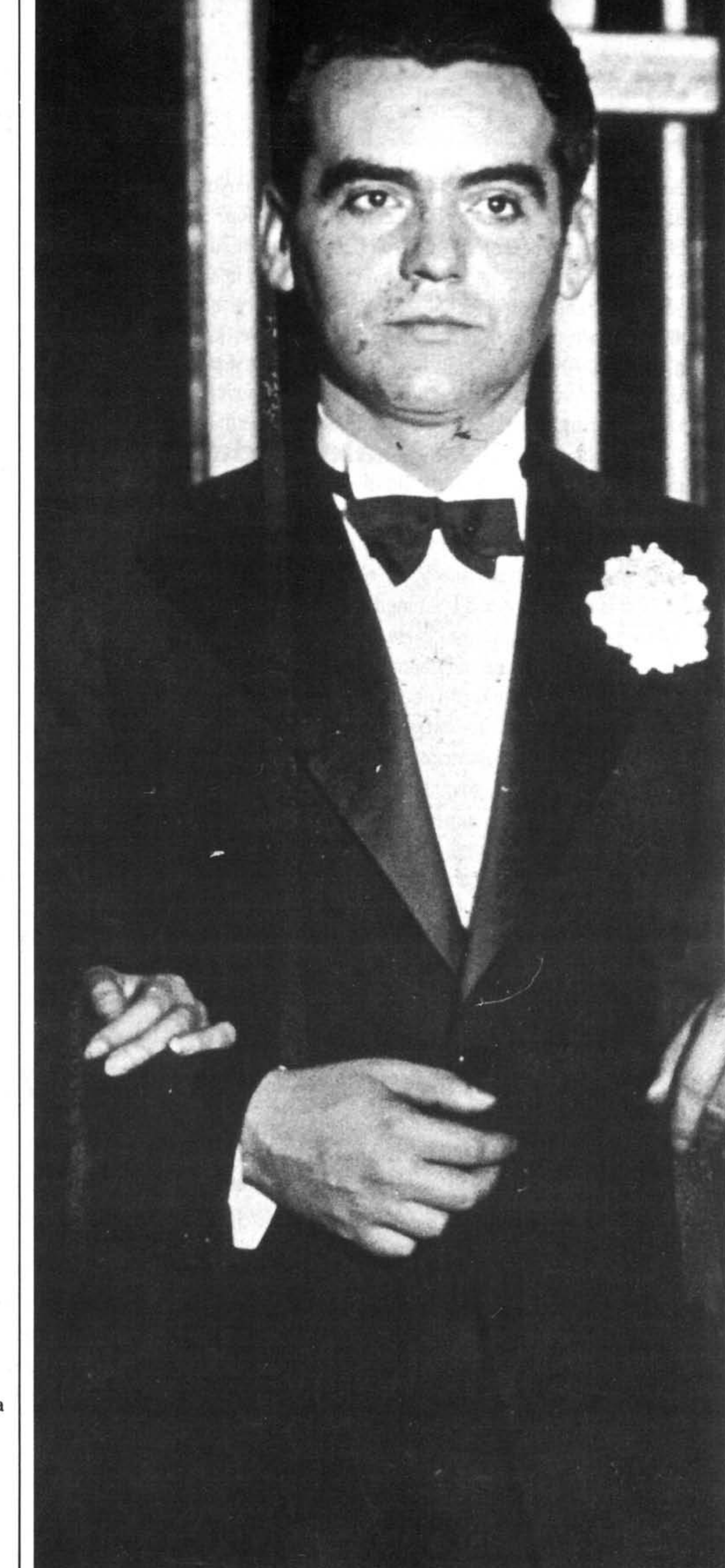
El hombre de nuestro tiempo se siente desbordado por la pesadilla de la existencia y se percibe impotente, salvo con un resquicio de lucidez para advertir las sinrazones y la desdicha. La vida es amarga y melancólica y no caben promesas de paraíso. Esto lo ha entendido muy bien Luis Landero y, con su bondad moral literaria, con su pulcritud formal, con sus hallazgos verbales, con sentido del buen humor (no se me olvida el irreprochable endecasílabo de Manuel Tejedor: «Nunca debí comer tantos garbanzos»), invita al lector a instalarse en la paradoja del ser y el afán, a adentrarse con una sonrisa perceptiva en «la mortadela del tedio». Para ello



ha elaborado una concepción literaria del mundo, cuyos pasos quedan señalados: la realidad, el afán, la ficción, la narración. Escritor y lectores forman parte del proceso: uno y otros perseveran en su ser, viven a través de Faroni o de don Quijote, encuentran en la ficción la supervivencia. Cabe, pues, concluir con el enunciado de una certidumbre: que el afán literario termina siempre por cumplirse, porque, a la postre, la palabra es casi la única forma de redención sólida y tangible que cabe en la conciencia.

Gonzalo Hidalgo Bayal





Federico García Lorca



Lorca coreográfico

Uno de los hechos culturales que más impresiona, cuando se anda dando tumbos por el mundo, es la atracción que García Lorca ha ejercido —y sigue ejerciendo— no sólo como creador sino como acicate para la creación.

Así las cosas, si bien pueden verse *Yermas* o *Casas de Bernarda Alba* —como yo mismo he podido disfrutar— en búlgaro, noruego, islandés, o en las tan espectaculares como peculiares versiones del Teatro Campesino de Tabasco, también la *excusa lorquiana* ha impregnado, desde 1936, un buen sector de ese género que —a menudo injustamente, con soterrado desdén— calificamos de *españolada.*

Porque, como en casi todo en esta vida, españoladas las hay buenas y malas. Olvidándonos piadosamente de estas últimas, evoquemos, por brevemente que sea, toda la novelística decimonónica —excelente en su mayoría— que toma a España como pretexto argumental, o las deliciosas partituras de la *Carmen* de Bizet, o del *Capricho español* de Rimski-Korsakov, hasta las más modernas de la *Sinfonía española* de Lalo o de *España* de Chabrier.

Es obvio que García Lorca ha tenido un doble atractivo para que los creadores trabajaran sobre su vida y obra. Por una parte, la fuerza de su propia producción, llena de sugerencias, de recursos, de guiños completamente aprovechables, enormemente comprensibles en todas las latitudes. La obra de García Lorca, pese a su aparente localismo, es genuinamente universal, como la tragedia clásica. Por otra, su postura personal, tanto ética como política, acumuladas a su trágico final de ser fusilado por un dictador cuyo régimen perdurará durante cuatro largas décadas.

Todo junto hizo que la *excusa* de Lorca permitiera abordar la españolada, con sus lenguajes más singulares pero desde una óptica progresista. Provocadora, incluso.

Lorca se convertía así, en términos estructurales, en un subtópico de ese gran tópico cajón-de-sastre que es la españolada.

No obstante, si —como ya hemos apuntado— en literatura y en música *lo español* tiene su peso, es en el campo de la danza donde alcanza una importancia especial.

Pensemos que una buena parte del ballet clásico, cuyo lenguaje se va forjando a lo largo del siglo pasado, bebe de las fuentes de la llamada *Escuela Bolera.*

Escribe al respecto Roger Salas (en el libro resultante del «Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera», celebrado en Madrid en 1992):

La Escuela Bolera es el verdadero ballet español. Comenzó a gestarse en el siglo XVII, se clarificó en objetivos en el siglo XVIII y finalmente tuvo su cristalización a mediados del siglo XIX. Es un camino histórico bastante parecido cronológicamente al del ballet académico y paralelo a él. Esta escuela surge por la codificación y derivación a danzas teatrales de ritmos y bailes populares, mayormente andaluces. Las Seguidillas Boleras, las Boleras de la Cachucha, tienen un claro origen popular que devino en las coreografías gestoras del propio vocabulario de la Escuela Bolera, que rápidamente tuvieron una fuerte internacionalización. Desde 1830, e incluso un poco antes, grandes artistas españoles de estos bailes de escuela mostraron en las grandes capitales europeas un tipo de baile teatral que no era solamente algo exótico ligado al sur, sino un conjunto de evoluciones coreográficas con estilo propio, plenas de dificultades y de una gran belleza escénica. Tanto fue así que sin excepción todas las grandes estrellas del romanticismo balletístico desde María Taglioni a Fanny Elssler pasando por Fanny Cerrito y Lucile Grahn, todas en algún momento de sus largas carreras escénicas abandonaron el etéreo tutú y las alas de sílfide por los volantes de encaje carmesí y las castañuelas.

Es del todo revelador —a modo de ejemplo— el importante papel que en sus *Memorias* atribuye a la danza española Marius Petipa, padre de la danza clásica, creador de *El lago de los cisnes* y de *La bella durmiente del bosque* y maestro —entre otros— de Nijinski, Fokine y la Pavlova.

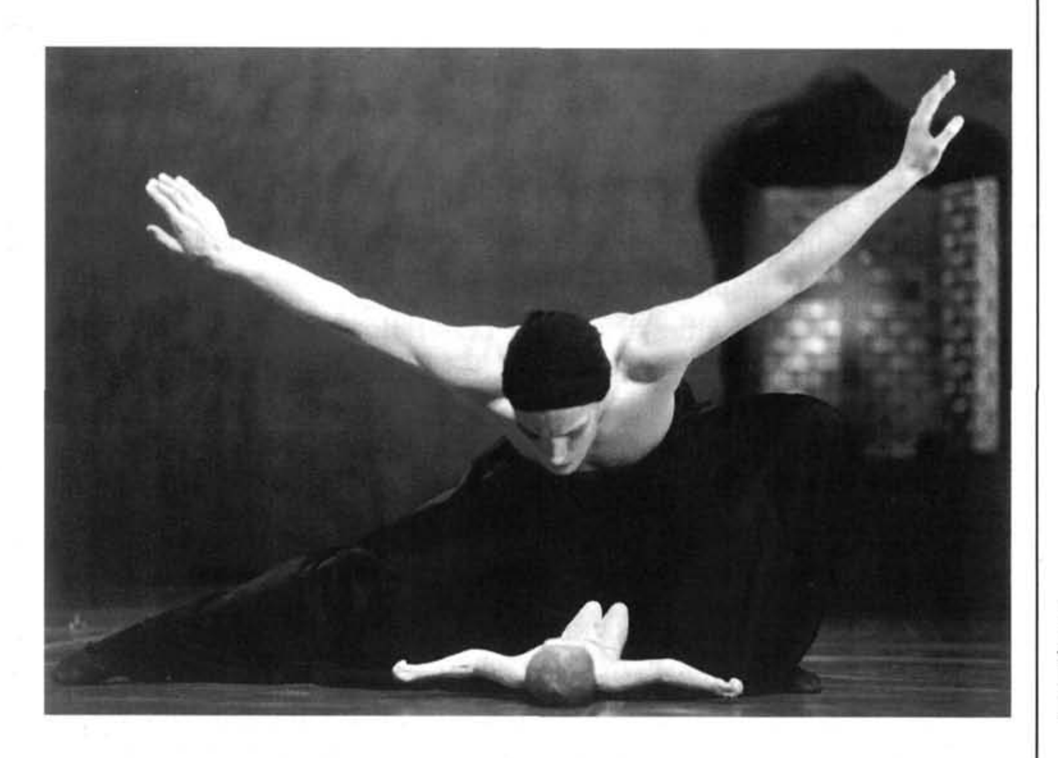
Toda esta serie de factores hicieron que un gran número de coreógrafos se sirvieran —desde la década de los cuarenta— de Lorca como motivo de sus coreografías: ya utilizando su producción teatral y poética como recurso argumental de sus ballets, o —incluso, lo que es más peculiar— coreografiando su propia experiencia vital, su biografía. Lorca como espectáculo integral.

En un somero repaso a cualquier buen diccionario de danza (tómese el *The Concise Oxford Dictionary of Ballet,* de Horst Koegler, como referencia) nos topamos rápidamente con un buen número de ballets lorquianos.

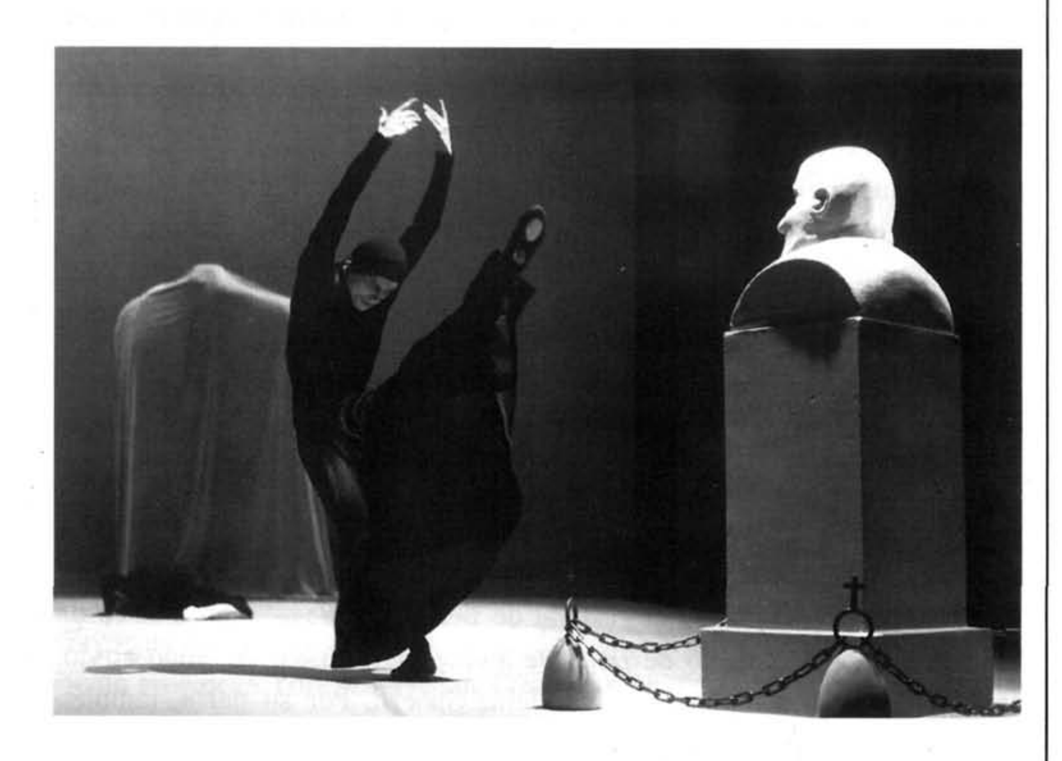
En un reciente libro —*Federico García Lorca y la música,* publicado por la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, junto con la Fundación García Lorca— el investigador estadounidense Roger D. Tinnell establece un completísimo catálogo de la *utilización musical* de la obra de García Lorca.

A su través —toda coreografía tiene su música, mientras no se demuestre lo contrario— podemos desgranar la actividad coreográfica provocada por el poeta.

En principio, Tinnell recoge un centenar largo de referencias calificadas como *ballets.*



Escena del ballet *Bernarda* de Mats Ek. Fotografía de Lesley Leslie-Spinks



Otra escena del mismo ballet

Sin ánimo de ser exhaustivo, me referiré a las más sustantivas, ciñéndome a las genuinas creaciones coreográficas, es decir, descartando aquellas que se incluyeron —complementariamente— en una obra de teatro, una ópera, o un musical, que de todo ha habido.

Como es de suponer, las grandes tragedias lorquianas llevan la parte del león a la hora de inspirar coreografías.

Yerma, la que más. A destacar la de Lester Horton, uno de los padres de la danza norteamericana —profundo conocedor de los bailes indígenas y hombre de notable capacidad didáctica—, con música de Gertrude Rivers Robinson, que se estrenó en Nueva York, en 1953; la de Valerie Bettis —pionera del ballet en televisión—, llena de sensualidad, con música de Leo Smith; la que para el Ballet Royal de Wallonie —del que fue director— creó el cubano Jorge Lefebre, discípulo de Alicia Alonso; y la de Cristina Hoyos, excelente por la coherencia de su factura y la profundidad de su interpretación, que se estrenó en París, en 1990.

La casa de Bernarda Alba ha despertado también múltiples sugerencias coreográficas. Reseñaremos las creaciones de Mats Ek para el Ballet Cullberg —cuyas imágenes ilustran este texto—, en las que los papeles *fuertes* son interpretados por hombres, sobre músicas de Bach y tradicionales españolas para guitarra; del colombiano Eleo Pomare, una verdadera joya sobre la no menos importante música de John Coltrane, estrenada en Nueva York, en 1957, con el título de *Las desenamoradas;* de Kenneth Mac Millan, que dirigió el Royal Ballet británico; y una *Casa* excepcional que para el Geoffrey Ballet concibió Alvin Ailey, coreógrafo de jazz y, por ende, de raíces populares —lo que le facilitó en gran manera su comprensión de Lorca—, a la que puso música el español Carlos Suriñach. Ello sin olvidar dos singulares versiones flamencas: de Rafael Aguilar y de Lola Greco.

Bodas de Sangre inspiró un buen número de espectáculos coreográficos entre los que sobresalen el del sudafricano —experto en musicales— Alfred Rodrigues para el Sadler's Wells Royal Ballet (antecedente del actual Royal Ballet londinense) en 1953; el que la mítica Doris Humphrey diseñó para la compañía de José Limón; y la certera versión cinematográfica de Antonio Gades y Carlos Saura (1980) con escenografía de Francisco Nieva y música de Emilio de Diego y Julio Castaño.

Dos obras teatrales más de Lorca han sido también coreografiadas con cierta asiduidad. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* lo fue por el Marqués de Cuevas, en 1956, con el título de *Perlimplinade* y música de dos catalanes, Federico Mompou y Xavier Montsalvatge. También la utilizó Tatjane Gozovski —en el Festival de Berlín de 1954—, con música de Luigi Nono, bajo el título de *Der rote Mantel.* La música de Nono sirvió, en 1980, para otra coreografía, de Heinz Spoerli. Por su parte, también



Heitor Villalobos escribió la partitura para una coreografía de Sonia Gaskell, piedra clave de la danza contemporánea en Holanda.

Así que pasen cinco años fue utilizada por Valerie Bettis, especialista en versiones bailadas de piezas literarias (de Faulkner, Joyce y Tennessee Williams). Por su parte, un exbailarín de Béjart, Germinal Casado, en 1986 conmemoró el cincuentenario de la muerte del poeta con una excelente producción titulada *Así que pasen cin...cuenta años.*

Los poemas de García Lorca han inspirado, a su vez, cantidad de coreografías. *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías* —por supuesto— el que más: una de Doris Humphrey, con música de Roman Lloyd, que fue bailada —por el propio José Limón— en el Bennington College, plataforma indiscutible de la *modern dance,* en 1946; otra de Anna Sokolow *(Homage to Federico García Lorca)* que, con música del mexicano Silvestre Revueltas —lorquiano militante que, en 1937, asistió al Congreso de Intelectuales de Valencia—, se estrenó en Nueva York en 1973. Por su parte, Ruth Page y Bentley Stone utilizaron el poema en su *Guns and Castanets,* una versión muy peculiar de la *Carmen* de Bizet.

George Crumb, significado estudioso de García Lorca y uno de los músicos estadounidenses más utilizados por los coreógrafos contemporáneos, escribió, en 1970, *Ancient Voices of Children,* composición vocal en la que cita poemas de García Lorca, que ha sido profusamente coreografiada. Hay versiones de Stripling (Stuttgart, 1971), Milko Sparemblek (Lisboa, 1972), John Butler (Ballet del Rhin, 1972) y —la mejor quizá— Christopher Bruce (para el Rambert, 1975).

El *Romancero gitano* inspiró a Mikis Theodorakis una espléndida partitura —*Songs of Lorca*— que coreografió William Carter; mientras que el «Romance sonámbulo» —del mismo *Romancero*— es el argumento de *La intrusa,* una coreografía de 1952, obra de Helen Mc Ghee, discípula de Martha Graham, con música de Louis Calabro.

Por supuesto que el *baile español* se ha vinculado en muy distintas ocasiones a la obra lorquiana. Citaremos —a modo de ejemplo— a uno de sus elementos más emblemáticos, Antonio Ruiz Soler, «Antonio», que ha firmado coreografías sobre los más variopintos trabajos de García Lorca: *Anda jaleo, La casada infiel, Los cuatro muleros, Las tres hojas, Muerte de Antoñito el Camborio,* etc. Han trabajado también sobre Lorca, con especial acierto, Mario Maya —con un espectacular *Diálogo del amargo*—, Tina Ramírez —con su Ballet Hispánico de Nueva York— y Pilar Rioja en sus feudos mexicanos.

Como ya se ha indicado, la propia vida del poeta ha servido de base a diversos ballets. Nos referiremos a dos: *Barren Song,* de Joan Kerr, estrenado en Nueva York, en 1965; y *Cruel Garden,* de Christopher Bruce, para

el Rambert Ballet, con música de Carlos Miranda y vestuario de un magnífico actor británico impregnado de amor por lo español: Lindsay Kemp.

Y es una pena que no prosperara la idea de que los Ballets de Diaghilev introdujeran en su repertorio una versión coreográfica del *Retablillo de Don Cristóbal.* Probablemente ello hubiera incorporado aún más —si posible— a Federico García Lorca en el acervo coreográfico del siglo XX.

Delfín Colomé

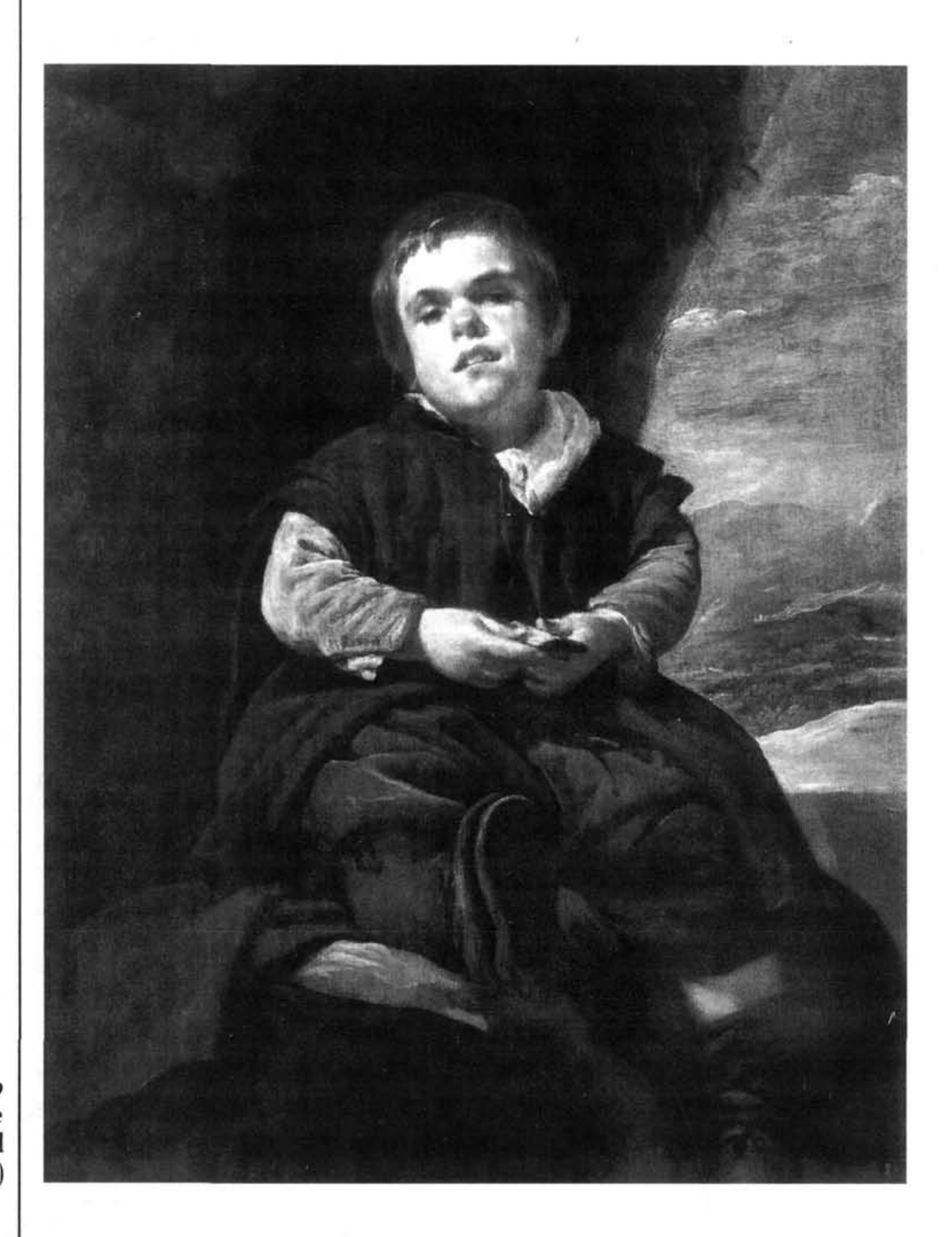


Escena del ballet *La casa de Bernarda Alba,* de Mats Ek. (Fotografía de Leslie-Spinks)

EDITORIAL

*[*Cuadernos Hispanoamericanos *publicará en esta nueva sección llamada* Editorial *textos cuya edición o reedición se propone como homenaje a sus autores y como complicidad con los lectores de nuestra Revista en la captura de ese prodigio al que solemos denominar el puro placer de la lectura.* (R.)*]*

«*El niño de Vallecas* (...) nos mira entre arrobado y desdeñoso, dolido, sonreído...»



Velázquez: *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* (Museo del Prado. Madrid)



Velázquez, pájaro solitario

Hace algún tiempo, el poeta y crítico de pintura J. X., entre burlas y veras, había ido componiendo una serie de poemillas dedicados a los viejos pintores en donde se adjudicaba a cada uno el color que, más o menos, le podía caracterizar o cuadrar. La colección, sin grandes tropiezos, avanzaba buenamente —el «carmín» para Tiziano, el «ocre de oro» para Rembrandt, el «gris» para Goya...—, cuando, de pronto, al llegar a la figura de Velázquez, mi buen amigo se atascó. No lograba encontrar el color correspondiente; pasaba revista una y otra vez al iris extenso de la pintura y ninguno de los colores o matices le parecía bastante significativo. Dada mi antigua y decidida inclinación por la obra singular del gran sevillano (mi primer escrito sobre Velázquez se publicaría hacia 1931, pero el pasmo *mío inicial es muy anterior, es decir, de cuando entrara en el Prado por vez primera; hasta entonces, casi un niño aún, y guiándome tan sólo por las láminas de los libros, no era en Velázquez en quien tenía puesta la atención, sino en el Greco y en Goya, infantilmente deslumbrado y embaucado por sus gesticulantes genios), J. X. decidió consultarme; a sus ojos, por lo visto, yo empezaba a tener una cierta autoridad de* especialista. *Le dije que no me sorprendían nada sus apuros, ya que Velázquez no tiene, propiamente, color, colores en su pintura, y que lo más justo sería dedicarle un soneto (creo que era el soneto la forma escogida por él), no descolorido, sino incoloro,* vivamente incoloro, *como el aire de la tierra madrileña. No sé si mis palabras le resultaron útiles, pues no volví a verle más, pero sirvieron al menos para despertarme en la memoria un escrito mío inédito que perdiera definitivamente en la guerra de España contra ella misma, y que siempre me ha faltado. Se trataba allí, sobre todo, de esta extraña particularidad velazqueña que consiste (sin dejar por ello de* pintar *y de pintar* como nunca*) en prescindir de todas esas propiedades que desde Leonardo hasta nuestros días (o más exactamente, hasta los días del Cubismo, que es en donde, históricamente, ha quedado interrumpida la Pintura) vienen siendo consideradas como ineludibles y básicas de lo pictórico: el color, el dibujo, la composición, la luz, el claroscu-*

[Las obras literarias del gran pintor —y gran escritor— Ramón Gaya están siendo publicadas en la editorial Pre-Textos, de Valencia, con la colaboración del Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, y con el título general de *Obras completas.* El presente ensayo, «Velázquez, pájaro solitario», apareció en el tomo I de dicha *Obra,* en el año 1990. A los responsables de la editorial y a Ramón Gaya agradecemos su autorización para reproducir esta asombrosa mirada a la genialidad de Velázquez. —*R*—]

ro... Las páginas que siguen no son una reconstrucción de aquel escrito, pues en él sólo se advertía, se registraba ese extraño fenómeno, y nada más; ahora, provocado por el versificante juego de mi buen amigo, y ayudado sin duda por la insistencia, creo haber ido mucho más lejos en esa misteriosa cuestión.

Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.

San Juan de la Cruz *(Dichos de Luz y Amor)*

Es sabido que en la pintura de Velázquez no hay color, colores. Velázquez no es un «colorista», se dice, y con ello se le quiere culpar y justificar a la vez, se le quiere perdonar de no ser un pintor, digamos, como el Greco, que sí sabe teñir, entintar, embadurnar genialmente la superficie de sus cuadros. Otras veces, por parte de gustadores más concienzudos, esa ausencia de color, de colores, puede ser atribuida a una austeridad personal, cejijunta, triste, y también de raza, muy severa, muy digna, muy española, con cierto dejo portugués. Pero es un error suponerle, en uno y otro caso, como caído en una inclinación natural de su temperamento, en un gusto innato, en una característica de su ser.

Es cierto que en la pintura de Velázquez no hay, propiamente, colores, pero no se trata de una carencia, sino de una... elevación, de una purificación. El color, en efecto, no está, o no está ya en el lienzo, pero no ha sido suprimido, evitado, sino transfigurado —no trocado ni confundido con otra cosa—; ha sido llevado a esa diáfana totalidad en que Velázquez desemboca siempre.

El color hasta entonces había sido utilizado como un excitante, como un excitante de lo real, del mundo real que la pintura pretendía darnos, expresarnos, aunque también, y al mismo tiempo, había sido puesto sobre la superficie del cuadro como un manjar pictórico puro. Siempre se había visto en el color, en la fuerte fascinación del color, una especie de virtud doble o de dos cabezas: su valor expresivo de un lado, y su valor en sí de otro, o sea, su palabra activa y su decorativa mudez. Al color se le había

asignado, desde mucho, ese papel intenso, rico, decisivo, que con tanta petulancia luciría a lo largo de la historia del arte, y que, al llegar a Van Gogh, parece alcanzar como un exasperado toque último, heroico. Nunca se había dudado de su importancia, de su poder; es más, en esos momentos de miseria, de vacío, de puritanismo elemental en que suele, de tanto en tanto, caer la pintura, el color consigue casi siempre adueñarse de la tan famosa superficie plana del cuadro y reinar allí de una manera absoluta, aunque también un tanto vacua, estéril, decorativa. No será, naturalmente, el caso de Van Gogh, sino el caso del Veronés, por ejemplo; porque visto a la ligera, Van Gogh puede parecer el prototipo del colorista, pero la verdad es que no le gusta el color, no se goza en el color, sino que lo sufre dramáticamente, se arroja en él, se quema en él; dentro de su pintura el color no es lo que a simple vista parece —un placer desencadenado, una libertad enloquecida, un gran festín—, sino que encierra una terrible agitación trágica, una provisionalidad dolorosa, y esos bermellones, esos amarillos, esos azules suyos extremosos que, en un primer momento y desde fuera, podrían muy bien tomarse por un capricho delirante, por una hermosa intemperancia, por una alegre cantata, no son otra cosa que lamentos, quejas, algo así como los ayes de un mendigo, de un herido. El Veronés, en cambio, sí se complace, como colorista de nacimiento que es, en el color, y cuida muy bien de rellenar su obra, las inmensas e inanimadas extensiones de su obra, con esplendorosas tintas vacías. El Veronés supone, con mucha cordura, que el color es simplemente color, es decir, que es una delgada y superficial capa de luz —un tanto ilusoria— con que han sido embellecidas las cosas reales; Van Gogh, en cambio, como caído en un desatino genial, en una confusión creadora y fértil, supone que los colores no son simples colores, sino seres completos y expresivos, incluso con un alma en acción; no podemos, pues, considerarlo un colorista —pese a la violencia y terquedad de sus bermellones, amarillos y azules—, ya que, precisamente, del color equivoca su misma índole, confundiéndolo, tomándolo por lo que no es, por una energía, cuando es tan sólo como una materia oscilante, con su vagar, aparecer y desaparecer de fantasma, de espectro, de espectro solar. Por eso, mientras el Veronés cultiva muy tranquilo su coloreado jardín, Van Gogh parece como si se moviera temerariamente en una zona infernal, y de ahí que su color no sea color, sino... desesperación.

Velázquez, claro, está tan lejos del Veronés como de Van Gogh, o sea, del vacuo colorista efectivo como del patético colorista supuesto. Ni siquiera es colorista en un cierto grado o en una cierta forma; en sus lienzos, el color, o mejor dicho, lo que ha quedado de él, las cenizas, las limpias cenizas de él, no quieren *decir* nada ni *ser* nada. Pero este hombre que se mantiene siempre, diríamos, tan apartado del color y, sobre todo, tan-

indiferente a sus encantos y suculencias, la verdad es que, por otra parte, tampoco lo olvida nunca. Dejará que aparezcan en sus cuadros —con ocasión de una cortina, de un lazo de terciopelo, de una banda de seda, de una faja— algunas porciones muy brillantes de color, algunos toques de almagra viva, de carmín frío, de azul cobalto tibio; pero de pronto caeremos en la cuenta de que todos esos colores están allí, en tal o cual punto determinado de su pintura, sin pertenecer realmente a ella, no como componentes de ella, sino como invitados suyos ocasionales. Velázquez los ha dejado entrar, hacer acto de presencia, incluso tomar parte, pero no ser parte, no ser carne de su obra límpida, clara como el agua, incolora como el agua. Esos colores no han partido de su paleta —Velázquez no tiene, en realidad, paleta alguna, y no deja de ser curioso que la que aparece en su autorretrato de *Las Meninas* resulte tan falsa, acaso la única cosa fingida, vacía, infecunda, que podemos encontrar en ese cuadro sin semejante, solo en el mundo—; las manchas de color decidido que nos tropezamos en la pintura de Velázquez no se deben jamás a su paleta ni a sus pinceles, ni a su temperamento, ni a su gusto; están allí más bien por... indulgencia pura. Velázquez no cree en el color; pero, claro, puesto a invocar la verdad, la verdad de la realidad, ha querido que ésta acudiese completa, incluso con sus máscaras de luz, con sus figuraciones, con sus mentiras luminosas; de ahí que ese mismo color del cual desconfía no quiera, por otra parte, olvidarlo, desdeñarlo nunca. Velázquez desconfía del color, pero lo acoge, lo acoge caritativamente, es decir, sin debilidad, sin voluptuosidad.

Velázquez no cede a nada, pero lo acoge todo, y no para quedárselo, ni siquiera para dárnoslo, sino para salvarlo; por eso le ha ido quitando el veneno a los colores, lo que hay de tinta venenosa en cada uno de los colores, dejándolos, pues, inermes, sin dañosidad, sin hechizo. Lo prodigioso es que esa operación ha sido hecha sin sentir, o sea, sin violencia; Velázquez se ha librado del color, se ha librado de los colores, pero sin combatirlos —ni esquivarlos con la cobarde solución de la monocromía—, sin rebajarse a destruirlos, pues él no viene a luchar, a guerrear, ya que nada le parece verdaderamente contrario, enemigo suyo, enemigo nuestro, y cuando se encuentra delante de un problema —el color no es más que eso: uno de tantos problemas técnicos de lo pictórico, y no, como tontamente suele pensarse, el impulso mismo de la pintura—, cuando tropieza con un problema, con un conflicto, con una cuestión, no se afana, ni trata, como sería de esperar, de resolverlos, sino que los redime, los limpia, los eleva milagrosamente hasta fundirlos en el aire.

Su conducta respecto al color, como respecto a tantos otros consabidos problemas técnicos de la pintura —el dibujo, la composición, la perspectiva, el claroscuro, el estilo—, es, desde luego, insólita. Así como los demás

pintores suelen plantarse delante del lienzo como delante de una pizarra —y es allí, una vez reunidos todos aquellos elementos que según parece constituyen las premisas de un cuadro, donde empiezan a trajinar, a plantear, a operar—, Velázquez pasa dulcemente de largo y se desentiende de todo. Se diría que lo suyo es libertarlo, disolverlo todo en la inmensa caja del aire, es decir, hacer desaparecer, como por encanto y de un soplo invisible, las reglas del juego, pero sin el subversivo propósito de cambiar unas reglas por otras, sin condenar nada, sin imponer nada. Lo suyo sería, pues, como una vigorosa conducta que no fuera propiamente *hacer*, sino *estar*, estarse en una quietud fecunda, una quietud que *se apodera* de todo, sí, pero sin sombra de aprovechamiento, de avaricia, sino que se apodera de todo para... irradiarlo.

La actitud de Velázquez es siempre una y la misma, ya sea que se encuentre ante el misterioso espectáculo de lo real o ante el intrincado problema de lo pictórico, y tiene para con todo una especie de amorosa desdeñosidad, casi de olvido.

Lo que decididamente hace de la pintura de Velázquez algo tan difícil —pese a su sencilla apariencia—, es esa rara inclinación suya a no ser obra, a no ser corpórea. Todos hemos sentido que Velázquez no quiere trabajar, pintar, hacer cuadros; que se resiste al ejercicio de la pintura, que se mueve en algo que recuerda mucho a la pereza. Pero no estamos, como supone la teoría orteguiana, ante un artista vergonzante, renegante de su plebeya condición de pintor por ansia de señoría. Aquí Ortega se equivoca, no porque no entienda de pintura —como críticos y demás especialistas se apresurarían a pensar—, sino más bien porque entendiendo bastante y siendo muy sensible a ella, se abandona con gusto a magníficas observaciones y a juicios casi siempre muy certeros, es decir, se abandona a eso que llamamos crítica, a esa debilidad que es la crítica, olvidando en cambio preguntarse por la índole central, medular, inicial, original, del misterio creador. Y sin esa pregunta, más aún, sin estar constantemente, incansablemente, haciéndonos esa pregunta, nada de cuanto podamos encontrar en una obra viene a tener sentido. De aquí que la crítica de arte, incluso la mejor —esa que en su transcurso puede muy bien haber encontrado verdades—, sea siempre como un... hablar por hablar; un hablar de verdades sin sentido, separadas de su sentido. Y cuando no es un simple hablar, resulta que tampoco es ya crítica, sino filosofía, o acaso creación. Ortega, que no suele criticar, sino filosofar, que no suele tener una actitud respondona, sino preguntadora, veremos que cuando, de pronto, tropieza con el arte, cambia inesperadamente de manera de ser, y se arroja entonces en el ahogado patio de vecindad de la crítica como cualquier otro hijo de vecino. Sobre pintura, música y novela nos dejará señalaciones y adivinaciones muy va-

liosas, muy agudas, de muy buen amador y entendedor, pero todo ello como cortado, separado de su génesis natural, de su raíz, de su porqué primero. Al toparse, de tanto en tanto, con el arte, Ortega caerá una y otra vez en la desdichada tentación de la crítica artística, sin advertir el error y la viciosidad que hay en ella, que habita sin remedio en ella: confundir *lo que sucede* en arte con *el ser* del arte; confundir lo que es simple historia con lo que ha de ser naturaleza, lo que es simple acción con lo que ha de ser vida. No se tratará, claro, de una confusión de Ortega, sino de una confusión que forma parte, que es parte congénita de la crítica, y que él, al ceder a sus gracias, se echará encima de sí sin querer, sin deber. Pero en su caso no es tanto que confunda lo uno con lo otro, como que se salta lo uno para caer enamoriscado de lo otro. Algo le sucede, pues, de muy especial, con el tema del arte; algo, me atreveré a decir, entre oscuro y... frívolo, que lo enamorisca y lo distrae, lo aparta distraídamente de su instintivo centro filosófico, amoroso; algo que lo *enamorisca perdidamente,* es decir, que lo aleja del amor; cuando tropieza con el tema del arte Ortega lo acoge en seguida con una especie de inocentona voluptuosidad, tomándolo de allí donde lo encuentra y en el estado en que lo encuentra, interesándose, sobre todo, por su «circunstancia» y por su azaroso vaivén mundanal y social; lo veremos, por lo tanto, muy embebecido en las peripecias y vicisitudes del arte, pero completamente desentendido de *su ser,* de su animal, de su fondo animal, de su alma antigua de animal presente, viviente, viejo como el hombre. Y desentendido, distraído de ese punto, es ya muy fácil caer en la idea impensada de que el arte es cosa, «cosa mentale», algo que se proyecta y se construye; algo que aparece, de cuando en cuando, como una bonita ocurrencia del hombre, en medio de la atareada sociedad; algo que puede ser un mérito, que puede ser justo motivo de orgullo. Claro que eso que se supone ser el arte, existe, ¡y de qué manera! —por ejemplo, absolutamente todo el arte francés, gran parte del esplendoroso Renacimiento italiano, una buena porción del forzado siglo de Oro español—; todo eso que se da por sentado ser el arte, existe y existe con toda legitimidad, con toda validez: viene a darnos testimonio, prueba constante de la fuerza activa del espíritu, del poderoso y hacendoso espíritu humano. Pero ¿qué estoy diciendo?, es muy posible, incluso, que eso que tan alegre y descuidadamente pasa por ser el arte, sea, en efecto, el arte, pero entonces habría que añadir que es... el Arte nada más. Porque, claro, tenemos conocimiento de una fuerza mucho mayor y de otra especie, de otro reino, creadora, paridora de unas criaturas completas, naturales, reales, de carne y sangre, libres; es esa, precisamente, la energía vital, animal, que ha ido dándonos tal figura del Partenón, o tal viejo paisaje chino, o la *Divina Comedia,* o el *Crepúsculo* de Miguel Ángel, o *Las Meninas,* o la *Betsabé* de

Rembrandt, o *Don Quijote*, o *Hamlet*, o *La flauta mágica*, o *Anna Karenina*, o *Fortunata y Jacinta* de Galdós: unas obras que no son obras, un arte que no es arte. Porque no se trata, como pensáramos, de una simple superioridad; no se trata de obras de arte superiores, de obras maestras, máximas, cumbres, de un arte convenido, de un juego espiritual convenido, sino de auténticas criaturas vivas, desligadas, emancipadas por completo del arte, del recinto cerrado y riguroso del arte.

No se trata de una superioridad, sino de una *superación*, de una separación. El *Hermes* de Praxiteles o la capilla de Piero della Francesca en *Arezzo*, son obras de arte tope, que han alcanzado el tope, el límite más alto del arte, pero que no han podido ni querido renunciar generosamente a él, quedando así prisioneras de su eternidad inanimada, locas de avaricia, con el voluntarioso orgullo de ser obras, obras supremas de arte supremo, de arte incluso, si se quiere, sublime, pero nada más, nada más que arte sublime. La *Victoria* del Louvre, por el contrario, aunque empezara por querer ser una escultura inmortal y magistral como tantas otras, pronto ha de librarse de este estrecho compromiso, irrumpiendo francamente en la vida; pronto ha de convertirse, no sólo ya en una criatura más de Dios, sino incluso en una gran concavidad natural, en un espacio inmenso de naturaleza viviente, de paisaje viviente, con su aire marino, con su cambiante luz tornasolada, con sus nubes imprevisibles en torno. Y eso, claro, ya no es escultura, es casi lo más opuesto a ella y, desde luego, lo contrario de una obra. Porque una obra puede —y debe— aludir a la realidad por medio de signos expresivos y hasta reflejarla, pero no puede serla. Cuando una obra como la *Victoria de Samotracia*, o como *Las Meninas*, pasa tan campante, atravesando un misterioso tabique sin puertas, del otro lado, del lado de la vida real, es, ni más ni menos, que ha dejado de ser una obra. Creo haberlo sentido siempre así, pero no acertaba a formularlo del todo, debatiéndome entre tímidas expresiones intermedias, compuestas, como arte-inanimado y arte-activo, arte-pequeño y arte-grande, arte-bajo y arte-alto, arte-artístico y arte-creación, es decir, por un lado, estableciendo involuntariamente unas jerarquías, y por otro, sin poder librarme nuca del pegajoso concepto de artificio, de artefacto. Ante la presencia carnal de algunas obras he sentido siempre que existe un más allá natural del arte, un no-arte, un no-arte ya; pero crecido, como tanto, en la moderna idolatría de un arte en sí, me resultaba muy difícil de aceptar, como otra materia, lo que parece tan incontestablemente pintura, escultura y escritura. Me aventuraba, cuando mucho, a llamar arte-creación a eso que sentía desasirse, irse decididamente del arte, oponiéndolo a eso otro que con tanta complacencia se quedaba en él, se afincaba en él, y que llamaba entonces arte-artístico. Pero no hay más que un arte, ¡el Arte!; lo otro es... creación, no tanto crea-

ción pura, como absolutamente completa, y no del espíritu, sino de la carne viva, nacida, nacida natural, con animalidad natural y sagrada.

Demasiado sé —por algunos comentarios a otros escritos míos— que esta manera de entrever las cosas disgusta fatalmente a los sinceros y románticos idólatras del arte y, más aún, a críticos y demás especialistas, pues estos últimos se sienten atacados, no ya en sus amores, sino en sus profesiones, en sus muy honestas y honorables profesiones. Pero no se trata de ataque alguno. Además, en esta visión, el Arte, el arte tan idolatrado y exaltado, no cambia en absoluto de valor ni de lugar; sigue valiendo como siempre y se queda donde estuvo siempre, es decir, ahí mismo, delante de nosotros, fuera de nosotros, a un lado de la realidad viva, muy dispuesto a recibir todas nuestras admiraciones y valoraciones. No se trata de disminuir ese noble ejercicio que es el arte, sino de verlo en su verdadera condición de tránsito, de paso.

Un artista como Rafael, que es sólo un artista, un gran artista nada más, es lógico que ponga todo su inspirado empeño en hacer obras de arte; como por otro lado le sucede a Góngora; como le sucede incluso a Flaubert —y es ese mamarracho de *Salambó* lo que viene a ser finalmente su obra maestra, perfecta, y no la estupenda Emma Bovary, medio escapada, medio desligada ya de sus fanáticas manos de artista—; como le sucede a Wagner —que es lo que no le perdonará Nietzsche—; como le sucede a Mallarmé, a Seurat, y a tantos otros, cada uno en su categoría y naturaleza propias.

Por el contrario, Velázquez, que no es un artista, que es lo más opuesto a un artista, es natural que no ponga demasiada atención en el arte, en la obra de arte. Y no es que le disguste la pintura, sino que su gusto —que es, precisamente, ese: pintar—, sin renegarlo, parece como mantenido a cierta distancia, o mejor, mantenido en su carácter propio de personal complacencia y nada más; su alta *vocación instintiva* es otra, como es otra, por ejemplo, la vocación de un Van Eyck o de un Tiziano, aunque suelen pasar por simples grandes pintores; ni el autor de *Los esposos Arnolfini*, ni el de la *Pietà* veneciana, ni el del *Bobo de Coria* tratan de gozarse en una tarea artística, ni de realizar una obra artística, válida y útil como belleza, como donativo de belleza a la sociedad; lo que buscan es ir creando unos seres vivos, unos hijos vivos que poder darle, no a la sociedad —que no juega aquí— sino a la realidad, a la hambrienta y dura realidad. El artista-creador, de casta, fecundo, siente muy pronto esa tremenda diferencia entre su gusto y su instinto; poco a poco irá como renunciando a su acalorada actividad artística y dando paso a la naturaleza, a la subterránea naturaleza, es decir, entregándose a una especie de mansedumbre creadora, de pasividad creadora. No es empresa fácil, pues se trata, nada menos, que de pasar de la adolescencia a la madurez, de la adolescencia que es el arte,

a la madurez que es la creación; se trata de pasar de la acción adolescente —el adolescente, que imita una idea preconcebida y artificial de hombre, se piensa más varonil cuanto más activo— a la inacción adulta, a la aceptación adulta de su quieto, intenso, esencial, original poder creador. Ese paso —tanto en la vida física del hombre como en la vida espiritual del artista— no es fácil; veremos, pues, con demasiada frecuencia, que el adolescente, en vez de saltar con decisión a hombre, se encharca en un infantilismo senil, y que el artista da vueltas y vueltas regodeándose en un barro vicioso, enrarecido, sin salida. Pero el adulto real y verdadero, como el creador predestinado, sienten muy bien que necesitan irse, renunciar, sobrepasar; irse de algo, de algo *precioso,* valioso; renunciar a algo muy suyo; sobrepasar algo que enamora, que aprisiona.

En Velázquez, ese gesto de despego es, diríamos, tan apagadamente musical, regulado por un «tempo» tan apacible, que casi no se nota, ni se oye, ni se ve; es como si se saliera poco a poco del arte sin sentir; como si se levantara y arrancara del voluptuoso barrizal del arte, no con violencia o decisión heroica a la manera de Miguel Ángel o de Tolstoy, sino muy tierna y silenciosamente; como si se fuera de allí —de ese lugar malsano, palúdico, que es el arte—, no escapando por pies, ni siquiera en forma de vuelo, sino por un milagroso acto simple y solemne de *ascensión.*

Ortega ha sentido, como todos, que Velázquez no quiere, propiamente, pintar, entregarse, abandonarse a la embriagadora tarea de pintar; pero al buscarle una explicación a ese raro comportamiento —pues lo de su sospechada pereza andaluza no será convincente—, Ortega topa entonces con algo que despierta en él una cierta fascinación: el muy castizo tema de la nobleza. «En el estrato inicial más hondo de su alma Velázquez encontraba este imperativo: "Tienes que ser un noble". Velázquez será un gentil-hombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas». Es muy posible que Velázquez haya querido, incluso con gran empeño, ser considerado un señor —como tan maliciosamente supone Ortega—, pero es un disparate ciego hacer, de ese rasgo demasiado humano, el motivo de su abstinencia pictórica. Velázquez no trata de sacrificar y trocar su plebeya condición de pintor por su otra condición de cortesano; cuando se desentiende o va desentendiéndose de la pintura, sólo obedecerá —sin mezcla de biografía— a lo que llamaríamos, ahora sí, el «estrato inicial más hondo de su alma» de creador, de su ser creador. La desgana de Velázquez es hija legítima, directísima, de su propia índole creadora y no una desdichada consecuencia de sus preocupaciones de abolengo. No es que deje de pintar, sino que... *aspira* a no pintar; lo suyo sería, pues, como un alto ideal imposible; un ideal que fuera lenta y oscuramente madurando, pero inalcanzable en definitiva. En él, no es tanto la escasez de lienzos pintados como esa extraña

facultad que tienen los suyos de no ser cuadros, de esquivar, de evitar ser cuadros, de salvarse de ser cuadros; es aquí, en esta anomalía, donde sentimos, no su indolencia y parsimonia famosas, sino más bien como una especie de deserción, su valiente deserción del arte, ¡del Arte! Pero esta actitud desertora, por extraña que pueda parecer —sobre todo tratándose de un «voluntario», de uno que está en las filas del arte por su propio gusto—, la encontraremos, no ya en el insólito y desdeñoso autor del *Niño de Vallecas*, sino, de una manera más o menos consciente y decidida, en todos los verdaderos creadores. Es una instintiva inclinación fatal, puntual, del creador genuino, aunque resulte, muchas veces, difícil de reconocer, pues suele presentarse confusamente disfrazada de otra cosa: de violenta crisis moralista, como en el extremoso caso de Tolstoy, o de miseria suicida, como en el cándido y trágico caso de Van Gogh. Incluso el famoso «inacabado» en la obra de madurez de Miguel Ángel —que siempre dio ocasión a tan razonables conjeturas falsas— no es, en el fondo, otra cosa que el desvío instintivo, el asco irreprimible que siente el creador adulto, real y verdadero, por la infantil obra de arte lograda, cristalizada, inocentemente mentirosa, ilusoria; Miguel Ángel, de pronto, se detiene, interrumpe su trabajo, deja abocetado un rostro, un pie, no cuando tropieza con una imperfección en el mármol o cuando cambia de idea, sino cuando comprende que, de un momento a otro, ese bloque que ya había conseguido transfigurar, destruir, va a convertirse, de nuevo, en materia, es decir, en escultura.

Vemos, pues, que el arte no es más que un hermoso lugar de paso, un estado —un estado de apasionada y débil adolescencia—, que el artista creador, el creador, siente muy bien que debe dejar atrás. Y esa extraña ley de la naturaleza, Ortega estaba obligado, como «espectador», a descubrirla, y sin duda la habría descubierto si, en vez de partir confiada y descuidadamente de una imagen artificial, ideal, del artista-artista, que le llegaba, sobre todo, del engañado siglo XIX, se hubiese aventurado, como ha hecho con otros enigmas, por los vericuetos de esa figura misteriosa que es el creador, hasta dar con su oscura substancia original. Porque cuando, por ejemplo, Ortega tropieza, en un aristocrático prólogo famoso, con el cazador, con la recia y elegante figura del cazador, no se atiene a su bonita estampa establecida y como impregnada de una crueldad melancólica, otoñal, sino que hurga en lo más hondo, rastrea en lo más lejano y termina por toparse con el hombre mismo; le parecerá entrever que la caza no es algo que hace el hombre, que se le ha ocurrido hacer al hombre, más o menos empujado por la necesidad, sino algo que el hombre *es* en su centro, en su dentro, y casi, diríamos, sin necesidad alguna, *aparte* de la necesidad. Así, la creación; ésta tampoco es una tarea del hombre, sino una substancia suya, un ser suyo; un ser suyo inexplicable, indescifrable. El creador genuino, al

compás de su crecimiento, se alejará extrañamente de su hacer, para alcanzar, en lo posible, su ser, su ser completo, desnudo, desnudado de la adherencia postiza de la obra, de la puerilidad de la obra. Pero claro, este despojo, este autodespojo no puede hacerse desde fuera, sino desde dentro, y no evitando la obra, sino fundiéndola, precisamente, desde su eje interior, en el ser, convirtiéndola en ser.

Velázquez, como todo creador real y verdadero, se alejará tanto de la obra de arte, del arte, que la crítica, el espíritu de la crítica, acostumbrado a verlo y a juzgarlo todo como producto —al que se añade a veces la persona del autor, del productor—, se desconcertará y lo tomará por otro. «Se nos debe confundir con otro», dice Nietzsche. Al entrever que Velázquez no era, propiamente, un artista, es decir, un hacedor de arte, de obras de arte, y que al mismo tiempo la sabiduría pictórica había sido llevada por él a sus últimas consecuencias, se pensó que podía muy bien ser un gran artesano, casi una especie de fotógrafo, o como piensa Ortega, un señor, un gran señor, que, de vez en cuando, da unas pinceladas. No comprende Ortega —y no por error de crítico, sino por descuido de filósofo—, que se trata de un creador absoluto, del creador absoluto de criaturas absolutas, completas, vivas; que se trata, en fin, del creador natural, por un acto natural de su instinto —un instinto, no ya de hombre, sino de ser—: por un lado, sin sombra alguna de arte, y por otro lado, sin biografía de persona, sin persona.

Al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera, y, lo que es más escandaloso, sin dejarnos apenas nada... corpóreo, material, tangible, útil, disfrutable, gozable. Alguien dirá que nos ha dejado el cuadro de *Las Meninas*, pero todos hemos sentido que el cuadro de *Las Meninas* no existe, o mejor, que *no* está en ninguna parte. «Pero ¿dónde está el cuadro?», parece que exclamó Gautier; y no es que Gautier fuera un lince, pero se dio cuenta, como cualquiera, de que el cuadro de *Las Meninas* se ha evaporado, o que en *Las Meninas* se ha evaporado el cuadro, se ha disuelto, se ha fundido, se ha consumido hacia dentro hasta desaparecer. No importa que Gautier pretendiera, con esas palabras, expresar muy otra cosa (él, sin duda, sólo apuntaba a la extrema perfección del tan cacareado realismo velazqueño, tomándolo incluso por una especie de «trompe l'oeil» magistral); lo que importa, dada su decorosa medianía, no es lo que Gautier quiere decir, sino lo que dice sin querer, ya que si los niños, los locos, los tontos y los mediocres no dicen nunca la verdad, muchas veces la tocan, la tropiezan, la... desperdician. Gautier, involuntariamente, y por medio de una frase que es una simpleza, denunció una verdad

que ignoraba y que no comprendería nunca, una verdad muy verdadera pero difícil, extraña: que aquí no hay cuadro. Y en *Las Meninas* no hay cuadro porque todos aquellos valores que constituyen un cuadro, los consabidos valores plásticos de un cuadro, es decir, el dibujo, el color, la composición, y también el estilo, no están presentes en ese lienzo único, impar. Ya hemos visto lo que sucede con el color en toda la obra velazqueña, y muy especialmente en *Las Meninas:* todas las tintas han sido allí vencidas, domadas, desvirtuadas. Con el dibujo, Velázquez no parece siquiera tomarse tanto trabajo; el dibujo, simplemente, no ha sido tomado en cuenta.

Si Velázquez no cree en el color, en los colores, menos, mucho menos viene a creer en la línea, las líneas del dibujo. Porque el color, los colores que aparecen en la realidad, son algo así como unas irisadas mentiras que nos propusiera la misma naturaleza; son mentiras, pero son mentiras reales, que existen legítimamente como mentiras, como maravillosos vestidos, como hechizos. Pero el dibujo, la línea, las líneas del dibujo, en cambio —por mucho que busquemos en la realidad no encontraremos ni sombra de esas líneas—, son sólo un pobre artificio irreal, una mísera convención, una triste escritura inventada. El color, los colores pueden no ser enteramente verdades, sino el extravagante fruto de nuestra ilusión, un espejismo, pero un espejismo que se produce dentro de la realidad misma, mientras que la línea, las líneas del dibujo —que no existen en la naturaleza— han sido inventadas por la mente y aplicadas, desde fuera y fuera de la realidad, sobre una especie de superficie abstracta, acaso de una belleza infinita, sin fin, sin fondo, marcada por ese frío que fatalmente lleva lo que ha sido tan sólo *ideado.* Por eso Velázquez tiene, ante el color, una actitud de recelo, de desconfianza, pues lo sentirá como un fenómeno engañoso, o más bien ambiguo, oscilante, entre estar y no ser, mientras que ante la línea lo veremos tomar una intransigente actitud de rechazo, de indiferencia total. Velázquez no puede aceptar y adoptar una cosa que hay que empezar por suponerla. Comprenderá en seguida que la línea, las líneas del dibujo son, por una parte, un sistema tramposo, una especie de red para apresar la realidad, y por otra parte, un lenguaje convenido, postizo, para expresarla. ¿A quién, pues, que no sea un desaprensivo, es decir, un artista, un simple artista y no un creador, puede gustarle semejante trapicheo? Además, Velázquez no quiere, en modo alguno, apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla; no quiere, como tantos —y muchos de estos, grandes pintores—, aprovecharse de ella; no quiere aprisionarla después en magníficas piezas de un arte, sin duda, muy meritorio, muy valioso, pero... *villano,* es decir, social, de origen y destinación sociales, o sea, un arte *civil,* nacido en una gran cuna general de cultura, producto de una escuela, de un estilo, de unas



necesidades comunes, más aún, de las necesidades de esta o aquella comunidad determinada; un arte, en fin, aplicado, necesario, pero que no es ni puede ser nunca creación, criatura. Velázquez parece haber comprendido en seguida que la línea, las líneas del dibujo no son más que una trampa, más o menos delgada y delicada, que intenta de algún modo atrapar los fantasmas vivos, huidizos, de la realidad; pero la realidad que suele quedarse prendida en esa trampa no es nunca real, sino imaginaria, esquemática, plana; no es propiamente la realidad, sino una especie de mapa suyo deshabitado, aunque, eso sí, lleno de señales, de límites, de caminos. (Los mal llamados dibujos de Rembrandt no entran aquí para nada por la sencilla razón de que no son dibujos, ni tampoco «pintura», como he podido pensar otras veces, sino... carne completa, es decir, creación total, corpórea, absoluta, viva; y así sucede también con las obras maestras de los viejos pintores chinos y japoneses). De aquí que a los únicos que podemos llamar de verdad *dibujadores* sean siempre más bien espíritus curiosos, estudiosos, casi hombres de ciencia —como es el caso descomunal de Leonardo—, que se afanan en medir, calcular, acotar, delimitar, apresar con avaricia las formas reales; pero esas formas, abordadas así, no serán más que formas, las formas vacías, las siluetas huecas de la realidad. Porque la realidad, cuando se siente estudiada, huye. Y eso es lo único que sabe hacer el dibujo, la sutil estrategia lineal del dibujo: estudiar, indagar, subrayar, caracterizar, expresar, pero todo ello... imaginado, convertido en imagen, menos aún, en signo de una imagen. El dibujo no es creación, no acierta a ser creación por ser siempre análisis, conocimiento, no carne viva de la realidad, sino una especie de ciencia suya, ciencia pura de una realidad... ausente. Que la línea no existe lo han sabido, más o menos a tientas, todos o casi todos los pintores (y algunos, como el instintivo y fogosísimo Goya, o como el geométrico, el cartesiano tartamudo Cézanne, han querido formularlo en voz alta), pero ninguno ha dejado, por ello, de servirse de esa misma línea tan negada y vituperada; han recaído siempre en ella, unas veces con disimulo, y otras con descaro, o con remordimiento, o con debilidad, o con sincera provisionalidad. Tan sólo Velázquez se ha mantenido completamente limpio de esa mentira, y no por puritana abstinencia, sino, como sucede con todo lo suyo, por innata naturalidad original, sin necesidad de proponérselo, de imponérselo.

Velázquez no percibe la realidad paso a paso y mirada a mirada, o sea, gradualmente, meditativamente, sino de un sólo y gran golpe de vista abarcador, abrazador; no va conquistándola pieza por pieza, parte por parte, para después, reunidas unas con otras, reconstruir una totalidad, sino que la totalidad de la realidad misma se le entrega sin reserva ni resistencia alguna; y se le entrega de ese modo porque siente muy bien que Velázquez

no es su contrario, su extraño, su externo, su investigador, sino su próximo. Velázquez no investiga, no hurga, no se adentra jamás en la realidad —de aquí que no sea un pintor profundo, sino alto—, y más bien parece observarlo todo con un cierto despego, con un aire casi distraído, casi frío. Diríase, incluso, que no pone demasiada atención en las cosas, que no repara mucho en los seres, que no contempla apenas el paisaje; el secreto y la razón de todo ello estriba, sin más, en que la realidad toda, de parte a parte, es suya, suya propia desde siempre, sin haber tenido que salir, como todos, en persecución. Velázquez no necesita del laberíntico andamiaje del dibujo para poder captar la realidad; las más complejas, imprecisas o pesadas formas reales son llevadas por él graciosamente en vilo, sin descomponerlas ni alterarlas, hasta el remanso claro de su obra, hasta el amoroso purgatorio tibio, vivo, de su obra. En los demás pintores siempre estamos asistiendo al afanoso traslado de la realidad pieza por pieza, y es ahí, en ese agitado viaje, donde las formas se trastocan, se desfiguran y, para que no se pierdan del todo, se *estilizan* finalmente con el auxilio reconstructor del dibujo, mientras que en Velázquez las formas no han sido nunca desmontadas para después volverlas temerariamente a montar, sino llevadas, enteras y verdaderas, por su propio pie, o cuando mucho, tiernamente empujadas, persuadidas. Por eso la realidad que vemos en sus lienzos no se parece en absoluto a la realidad violentada, desapacible, de los realistas, al botín sucio de los realistas. En la obra de Velázquez la realidad ha entrado, con gustosa mansedumbre, como en un redil abierto, libre, y si permanece en él, no es porque haya quedado atrapada, encerrada, sino precisamente para poder dar testimonio continuado, constante, de su libertad. Es cierto que la realidad acude sin falta a la cita de la obra velazqueña, y que incluso parece aposentarse en esa obra, en el recinto vacío, cóncavo, de esa obra, pero muy pronto comprenderemos que sólo está en ella de paso, de tránsito. La realidad en los lienzos de Velázquez aparece siempre yéndose; yéndose por el fondo, por la puerta del fondo, una puerta que, a veces, como sucede en *Las Meninas*, es visible, y otras no, pero siempre practicable. El dibujo, pues, no tiene nada que hacer aquí, que dibujar aquí; ya hemos visto que la realidad no va a ser fijada —y esa es la tarea propia del dibujo: fijar—, sino... soltada, liberada, salvada, es decir, piadosamente, amorosamente abandonada a su ser.

Con la composición Velázquez tendrá, poco más o menos, la misma actitud desconfiada y desdeñosa que le hemos visto adoptar frente al color, los colores de la pintura, y frente a la línea, las líneas del dibujo. La composición, la ley de la composición, no es que no exista, existe, eso sí, e incluso existe dentro mismo de la realidad, del cuerpo de la realidad, pero no dentro de la vida, de la vida real; la composición es una ley real pero

sin vida, aparte de la vida, es decir, puramente estética, geométrica. No se trata, como sucede con el color, de un fenómeno, de un efecto, sino de una ley, de una ley ideal, espiritual y, claro, aplicable; pero la ley de la composición necesita, para empezar, algo, un trozo de realidad o un trozo de pintura acotados, limitados, algo, en fin, donde exponer, donde imponer esa ley. Para que la ley de la composición pueda ser aplicada se necesita partir de unos espacios cerrados, delimitados, convenidos, establecidos; sólo entonces puede empezar a ordenarse, a componerse una composición. La composición de un cuadro está siempre sujeta al cuadrado, al rectángulo inicial; más aún, es hija directa suya. Sin marco, es decir, sin el límite del marco no llegaría a formarse jamás una composición.

Para Velázquez, la realidad viva no tiene límites, sino que es más bien imprecisa, movida, fluida, continuada; y a su pintura, claro, le sucede lo mismo. A Velázquez no le puede interesar una realidad compuesta, dispuesta de un cierto modo, plana, encajonada, inmóvil, fija. Los cuadros de Velázquez no es ya que estén abiertos de par en par, sino que carecen de cuadratura, que no son en absoluto cuadros; todo eso que vemos ahí podría muy bien caer más a la izquierda, y tal perro despertarse y marcharse, y Felipe IV desplazarse o sentarse, y la Infanta Margarita cambiar de humor o enjugarse la frente, y el bufón don Juan de Austria pedirnos permiso y desaparecer. No es que las figuras de Velázquez finjan, con una cierta mímica, estar en movimiento, en agitación, como las de Rubens, pues no hay nada tan pasivo como sus pasmados personajes, sino que todos estos seres, apareciendo precisamente en calma, los sabemos movibles, cambiantes, inseguros. Están aquí, delante de nosotros, pero podrían estar en otro sitio y de otra manera. En un lienzo de Tintoretto, la gesticulación desorbitada, exagerada, teatral, de sus figuras, no descompone nunca la composición, la preconcebida composición, sino al contrario, muchos de esos gestos extravagantes, innaturales, han sido llevados hasta el delirio precisamente para poder hacerlos coincidir con ella, con sus leyes; tendremos entonces delante de los ojos una imagen parada del movimiento, o sea, un movimiento eternizado y una ley de la composición cumplida.

A Velázquez no le pueden importar ninguna de esas mojigangas estéticas; él viene a muy otra cosa, él parece venir, no para intentar conquistar la realidad, ni para expresarla, ni para reflejarla, ni para adularla, pues ahora resulta que ni siquiera es la realidad lo que le interesa, sino la vida; él parece venir a toparse con la vida, a encontrarse con ella, a cruzarse con ella, pero no egoístamente para vivir más, ni siquiera mejor, pues nadie como él ha tenido una conciencia tan clara, tan sabia, tan conformada de nuestra condición de pasantes, de transitantes. Su estar de paso —sin asomo de patetismo ni de resignación— no le produce ningún desasosiego,

ni tampoco ese escepticismo vividor, frescachón, campante, en que suelen caer tantos (a veces, pueblos enteros) cuando descubren, de pronto, que son mortales. Velázquez se diría en posesión, más aún que de un secreto vital, de un secreto... central, centro de un todo que fuese mucho mayor que la vida, un todo que abarcase desde antes de la vida hasta más allá de ella; dueño absoluto de algo muy sencillo pero dificilísimo de obtener, que no hay que obtener, sino tener de antemano. Es como si, desde siempre, y con una certidumbre casi animal, Velázquez hubiese sentido y pensado que la vida no es, como vanidosamente suele sentirse y pensarse, algo para nosotros, para nuestro uso, para nuestro particular disfrute o aprovechamiento, sino más bien al revés, que nosotros somos algo para ella, destinados a ella. Y no es tanto que la vida nos necesite, que necesite de nuestro apoyo, pues ella puede muy bien mantenerse en pie, vivir, ser por sí misma, aunque parece aceptar, acaso desear, más que una participación nuestra, activa y útil, algo como un... homenaje. Para *ser,* sin duda se basta ella, pero le gustaría ser reconocida, valorada, cantada. Velázquez ha escuchado, quizá mejor que nadie, más claramente que nadie, ese deseo, la voz apagada y entrecortada de ese deseo. La realidad, por más que lo enamore, no logra retenerlo, entretenerlo demasiado, porque, en definitiva, ella no es más que una hermosa corteza exterior, y lo que él ha escuchado es más bien una jugosa savia interna. Para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos —tan veraz— no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa, insegura, movible, casi precaria, me atreveré a decir. La realidad en los lienzos de Velázquez es como una realidad de humo, humosa, neblinosa, delgadísima. Velázquez ya hemos visto que no quiere pintar cuadros, pero aunque quisiera, con esa realidad casi fantasmal que tiene entre las manos, no podría formar cuadro alguno, porque los cuadros se forman, precisamente, con cuerpos materiales, con presencias de bulto, con relieves evidenciados por el claroscuro pictórico. Su pintura, o lo que irremediablemente queda de pintura en su obra —ésta también irremediable— no es nunca un canto adulador, exaltador de la realidad, sino el claro, calmo, alto homenaje a un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella.

Un adulador de la realidad sería, por ejemplo, Ribera; y un exaltador, Goya. Pues el gran baturro, que antes habíamos tomado por un visionario, por un imaginativo, por un inventivo, ahora nos resulta mucho más atado



a lo real que Velázquez; bucea, revuelve con furia, se embarulla gustoso en la realidad, la destaca, la contrasta, mientras que Velázquez se mantiene siempre limpio, desentendido de ella. Goya, el intenso, terco Goya, será decididamente un apasionado realista, que parece esperar muchísimo, quizá todo, de la realidad. Velázquez, en cambio, no espera de ella apenas nada. Velázquez sabe que la realidad está ahí, figurando la vida, dándole figura a la vida, pero también desfigurándola, enmascarándola. La realidad es verdad, pero es como una verdad... lastimosa, digna de lástima; Velázquez ha sentido enseguida la pobreza, la indigencia de esa realidad en pena, en pecado, atribulada. A esa pobre, lastimosa realidad, Velázquez la contempla lleno de amor, pero no enamorado, apasionado, sino lleno de un piadoso amor impersonal, como ha sido siempre el amor de los grandes redentores. Velázquez no puede caer en el amor, en el avariento amor a la realidad ni en el mezquino amor al arte, ya que el suyo no es un amor de amar, sino de *rescatar.* De aquí que su obra termine por ser una especie de purgatorio, entre doliente y apacible, expiante, purificante. Toda la realidad, la más hermosa como la más horrorosa, sin distingos, será bien acogida en ese santo terreno de su pintura, y no es que confundiendo unas cosas con otras le parezca igual o le dé igual todo, sino que todo eso que él percibe en sus diferencias como nadie —ya que está dotado de una mirada y una comprensión excepcionales—, todo eso tan rico y tan vario, viene a estar igualmente en pena, en penitencia. Para Velázquez, belleza y fealdad no son lo mismo, pero están en pecado lo mismo y valen, pues, lo mismo. La deforme figura de Maribárbola ha sido acogida por Velázquez en su gran lienzo de *Las Meninas,* no para contrastarla caricaturescamente con las demás, ni como un elemento característico, pintoresco —como habría hecho el genio de Goya montando en seguida su barracón de feria para la desalmada explotación de monstruos—, sino casi como una flor, como una flor un tanto desproporcionada (a la manera, por ejemplo, de los girasoles), fuera de escala, contrahecha, pero viva, con la legitimidad de la vida y recibiendo muy confiadamente en el rostro la luz tierna, igualatoria, del día velazqueño. Porque la luz de Velázquez no es, como suele ser la de otros muchos pintores, una luz... pictórica, es decir, ocupada en modelar, en resaltar las formas, las bellas formas del mundo; no es una luz estética, sino ética, buena; es, en fin, una luz que luce para todos, aunque es cierto también que de esta luz de Velázquez no se puede decir nunca que luzca, que brille, que actúe; *es,* y nada más, con eso le basta; no es una luz intensa y afanosa, que quiera con ahínco apoderarse de esto o de aquello —como le sucede a la luz de Rembrandt—, sino una sosegada luz reparadora, consoladora. Es una luz que sólo quiere claridad, simple claridad, poner armoniosamente en claro todo.

Pero esta luz igualatoria, que parecía en efecto lucir igual para todos y aclararlo todo, tropezará un buen día con una extraña criatura, *El niño de Vallecas*, y quedará prendada de su rostro, de la divina bobería de su rostro, de su divino rostro; la luz entonces alterará, por esta vez, su natural y modosa condición, convirtiéndose en otra luz, en una luz más alta, más elevada. Es como si la luz, la simple luz del día al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, que fundirse con ella, que añadirse a ella. Es una faz, diríase, naciente, como una luna naciente, dolorosamente luminosa, y también dichosa, plena como una hostia alzada y redentora. *El niño de Vallecas* es todo él como una elevación, como una ascensión. Todos los retratos velazqueños vienen a ser como altares, pero *El niño de Vallecas* es el altar mayor de su obra, el escalón supremo de su obra desde donde poder saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo. En ese rostro tierno, manso, santo, animado por una sutil mueca agridulce, es donde con más limpieza parece producirse el sacrificio de la realidad, y también el sacrificio del arte. En los demás retratos de bufones Velázquez aún conserva una actitud de hombre particular y bueno, amparador de unas figuras humanas lamentables, pero en *El niño de Vallecas* todo eso ha desaparecido; aquí, pintura y realidad —sin ser alteradas ni evitadas— parecen trocarse, de pronto, en otra cosa, en algo como un cántico, no un cántico artístico, sino un cántico sagrado, es decir, en una especie de misa cantada, en ¡Gloria! A *Don Antonio el Inglés* y al *Calabacillas* —por lo demás, como también hace con *Felipe IV* o con el *Príncipe Baltasar Carlos*— Velázquez los había observado compasivamente, sin complacencia ni crueldad caracterizadora, pero sí fijándolos en su mísera condición; había sentido por ellos misericordia, pero eso no podía salvarlos, sino dejarlos más perdidamente en la tierra, hundidos en la tierra. Ante *El niño de Vallecas* Velázquez *no actúa* en absoluto, no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla o ensaña, ya que ha logrado, por fin, su más perfecta pasividad creadora; a *El niño de Vallecas* Velázquez lo deja, intacto, vivir, venir a vivir, a estarse entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en redondo de su ser central. ¿Qué importa, pues, que por fuera, accidentalmente, resulte ser un enano, o un bufón, o un bobo, o un loco? Y por otra parte, ¿qué puede importar que esto sea un lienzo, unos trazos, unas pinceladas, unos colores, unas formas, si todo eso que constituye la pintura, la hermosa tarea de la pintura, ha sido sobrepasado, vencido por completo? Lo uno y lo otro, es decir, todas esas «circunstancias» juntas, pertenecen a la realidad, a la simple realidad, y ya vimos que Velázquez se había desinteresado, distanciado de ella. Ahora, ante esa extraña criatura de Dios, Velázquez permanecerá completamente inmóvil, tenso,

sin decir nada, y dejará que hable la criatura misma, o mejor, su ser desnudo, su ser solo, libre, liberado, salvado de sí. Pero *El niño de Vallecas* no articula palabras: nos mira, nos mira entre arrobado y desdeñoso, melodiosamente lastimero, dolido, sonreído; al mismo tiempo que inclina, dulce, la cabeza hacia un lado, parece levantarla en un gesto altanero de autoridad redentora; parece que intentase dar a entender algo muy difícil, *excesivo* para nosotros; que nos llamara y arrastrara hacia su extraña orilla, acaso lleno de pena y vergüenza de saberse en la verdad, mientras nosotros seguimos aquí, en la realidad únicamente.

Pero todo esto no tiene ya nada que ver con el arte, con el gran juego del arte, con las grandes artesanías del espíritu. Si logramos seguir a este despectivo señor de la pintura en su milagrosa y simple ascensión, nos encontraremos, de repente, en un lugar..., silencioso, casi vacío, limpio, sin rastro apenas del turbio y ajetreado quehacer estético. No es un lugar de jolgorio, de fiesta, de acalorado carnaval, como viene a ser aquel otro donde se producen las artes, pero es un sitio claro, despejado, placentero, incluso alegre, de una especial alegría tranquila y vigorosa; es un sitio sin apenas nadie ni nada —pues muy pocos y muy pocas cosas resisten este vívido y austero aire sano—, pero, sobre todo, no encontraremos en ese lugar a los artistas, a los afanosos cultivadores del arte, ni pueden estar, en consecuencia, todos aquellos que pululan siempre en torno: estetas, «amateurs», gustadores, historiadores, juzgadores, teóricos, críticos. Si no hay producto, obra que trajinar, estudiar, manosear, ¿qué podrían hacer aquí todas esas pintorescas personas? Este no es un lugar de *trabajo,* sino de vida. El arte, la industriosidad del arte, ha quedado allá lejos, como una pasión pueril, juvenil, petulante, vanidosa, tonta.

Ramón Gaya

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Luis Estepa
Nuevos textos de Antonio Machado

Adolfo Sotelo Vázquez
Valle Inclán, embajador en Buenos Aires

Zdeněk Kouřím
La obra filosófica de Miguel Reale y la emancipación intelectual de Brasil

Margarita Torrione
El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo

Textos sobre José María Arguedas, Adolfo Bioy Casares, Umberto Eco, Cernuda, Guillén...